arta plastica 3-4

1965

SOMMAIRE

Discussions

L'ARTISTE ET LE PUBLIC

- IOSIF BENE 127
- RADU STOICHIȚĂ 128
- ANCA ARGHIR 131
- ELENA ANDREESCO 134
- HORIA BRATU 136
- RADU BOGDAN : La signification de l'œuvre de Ion Țuculesco 137
- ION FRUNZETTI : Le climat artistique du XX-e siècle .. 148
- Architecte MARCEL MELICSON : Cournts, tendances et personnalités dans l'architecture contemporaine (I) 152
- YVONNE HASAN : Certains aspects de l'activité de l'Institut Bauhaus 160
- ȘT. SEVASTRE: Notes de voyage (La République Démocrate Allemande) 170

Musées

- THEODOR IONESCO : Deux paysages de Brueghel de Velours au Musée Brukenthal 174

Cimaises

- GHEORGHE DINU : L'exposition de l'art plastique bulgare 177
- N. ARGINTESCO-AMZA : Ioan Mirea 181
- IULIAN SÎRBU : I. Tene 182
- PIA CIOCULESCO : Maria Manolesco.................. 183
- OLGA BUSNEAG : Iulia Onița 184
- HORIA HORSIA : Mihail Laurențiu 184
  Stoica Răzvan 185

Points de vue

- THEODOR DAN : Le rôle de l'enseignement dans la formation d'un artiste au profil complexe 186

Méridiens

- Citations de revues d'art 188

Notes

- PAUL PETRESCO : Pierres de rivière, écorce de tilleul, art décoratif 196

Chronique 209

EVISTĂ EDITATĂ DE COMITE-
UL DE STAT PENTRU CULTURĂ
ARTĂ ȘI UNIUNEA ARTIȘTI-
OR PLASTICI

3-4 arta plastică

Discuții: **Artistul și publicul** / Iosif Bene / Conf. univ. Radu Stoichiță / Anca Arghir / Elena Andreescu / Horia Bratu 127

Semnificația operei lui Ion Țuculescu / Radu Bogdan 137

Foileton de idei: Despre climatul artistic al secolului XX / Ion Frunzetti 148

Curente, tendințe și personalități în arhitectura contemporană: Bauhaus / arh. M. Melicson 152

Unele aspecte din activitatea Institutului „Bauhaus" / Yvonne Hasan 160

Note de drum: **R. D. Germană** / Șt. Sevastre 170

Muzee: **Două peisaje de Brueghel al Catifelelor la Brukenthal** / Teodor Ionescu 174

Puncte de vedere: **Rolul învățămîntului în formarea unui artist cu profil complex** / Teodor Dan 186

Simeze 177

Meridiane 188

Note 196

Cronica 209

Colegiul redacțional: Corneliu Baba, Brăduț Covaliu, Mihai Danu, Mircea Deac, Ion Irimescu, Ovidiu Maitec, Jules Perahim, Paul Petrescu, Eugen Popa, Mircea Popescu

Coperta I: Ion Țuculescu: Femei la secerat — ulei
Coperta IV: Iulia Oniță: Alexa Dumitrache-Mezincescu — bronz

Fotografii: FLORIN DRAGU
Prezentare artistică: RADU VELLUDA
Prezentare tehnică: SANDA GUSTI

MARIA LĂZĂRESCU: Serviciu — ceramică glazurată policromă

D I S C U Ț I I

ARTISTUL ȘI PUBLICUL

IOSIF BENE

■ Raportul dintre artist și public — problemă complexă, cu caracter social, psihologic și pedagogic ■ Arta plastică contemporană — varietate tematică și stilistică

Problema relațiilor, a legăturilor dintre artist și public mă preocupă de multă vreme. Avem de-a face cu o problemă complexă, cu implicații sociale, psihologice și pedagogice, care, pentru a fi rezolvată cu succes necesită timp și efort.

Făcînd abstracție de nivelul apercepției și posibilităților de apreciere a valorilor artistice, omul are nevoie de « frumos » și ca atare și l-a creat, începînd cu împodobirea uneltelor, a stîncilor, a pereților peșterilor în care se adăpostea.

Această necesitate, această « căutare » veșnică a frumosului, a putut fi însă pe deplin satisfăcută doar în societatea noastră, cînd valorile reale de cultură au devenit accesibile maselor celor mai largi.

În societatea noastră socialistă s-a făcut mult pentru om. S-a ridicat nivelul de trai al oamenilor muncii. Pe linie culturală s-au luat măsuri pentru lărgirea cunoștințelor literare și muzicale ale maselor. În școlile noastre medii, în universități și institute de învățămînt superior, tineretul studiază atît literatura națională cît și cea universală. De asemenea, oamenii muncii au largi posibilități de a-și dobîndi și completa cunoștințele muzicale. În slujba acestor scopuri sînt puse radioul, televiziunea, teatrele, cinematografele, sălile de concert. Tot acest țel îl servesc bibliotecile dotate cu un extrem de bogat material.

Ar fi totuși o eroare să considerăm acest public larg, căruia îi este destinată întreaga producție artistică, drept o masă omogenă. Nu există și nu poate exista numitor comun în ceea ce privește preferințele și gustul artistic.

Dacă în majoritatea domeniilor artistice (teatru, cinematograf, muzică, literatură) marele public se situează pe o treaptă superioară a înțelegerii, a aprecierii, a interesului față de opera respectivă, în domeniul artei plastice, dialogul dintre artist și public nu se desfășoară în aceleași condiții. Cei care citesc literatură, merg la teatru sau ascultă concerte, fac aprecieri foarte precaute cu privire la operele literare sau muzicale și de obicei pe baza informării din recenzii, studii, critici apărute în diferite reviste ; în schimb același public exprimă uneori păreri cît se poate de categorice privind creațiile din domeniul artelor plastice, pe care sau le acceptă sau pur și simplu le respinge.

În anii nu prea îndepărtați, critica se pare că nu și-a înțeles rostul de a fi o punte de legătură între artiști și oamenii muncii. Critica — pe atunci — n-a luat în considerare specificul artelor plastice și a pretins de la artiști o viziune și o metodă « literară » și un conținut conceptual. Creațiile artistice au fost considerate progresiste sau retrograde — potrivit criticii în anii trecuți — în măsura în care momentele, evenimentele sau ideile pe care le-au redat, au epuizat sau nu criteriul progresului. Știm însă prea bine că este absolut greșit să pretindem de la artele plastice un conținut nuvelistic sau neapărat traductibil în idei filozofico-sociale. Consider că ar fi bine să se vorbească astăzi de un *conținut plastic* redat prin culori, forme și ritmul acestora, cu alte cuvinte să se ia în considerare conținutul specific al creațiilor plastice, exprimat prin mijloace specifice ale acestei arte.

Înțelegerea mai deplină a creațiilor din domeniul artelor plastice întîmpină anumite greutăți — după părerea mea — și din cauza unor greșeli în culturalizarea maselor. În această activitate ocupă un loc disproporționat mișcarea de amatori (bienalele republicane) în dauna educației artistice organizate temeinic, în dauna răspîndirii cunoștințelor și a culturalizării în afara școlilor. Îndrumarea greșită a mișcării de amatori îndreaptă spre mrejele iluziilor romantice numeroase elemente care și-ar putea valorifica energiile mult mai bine în alte domenii.

Dezvoltării, răspîndirii și cunoașterii culturii noastre artistice le-ar sluji unele studii accesibile marilor mase care ar trata stilurile și o serie de probleme pe care publicul este dornic să le cunoască. În această privință cred că editura « Meridiane » ar face un bun serviciu.

Trebuie să constatăm însă că în privința unei mai bune înțelegeri și a unor relații mai strînse între artiști și masele largi, nici noi, lucrătorii în domeniul artelor plastice, n-am făcut totul. Organizînd mai des expoziții în centrele raionale, și în unele comune, creînd mici galerii locale, am putea contribui mai eficient la apropierea publicului de creația plastică.

Cred însă că, în ceea ce privește cultura artistică și cerințele în domeniul artelor plastice ale maselor de oameni ai muncii, nu se va putea ajunge la un numitor comun timp îndelungat.

Arta noastră plastică contemporană prezintă o mare varietate ca temă și stil și astfel poate satisface diverse categorii de gusturi.

Arta socialistă nu este statică, ea evoluează asimilînd toate valorile pe care le-a produs arta trecutului și tot ceea ce este valabil și prețios pentru noi în arta contemporană.

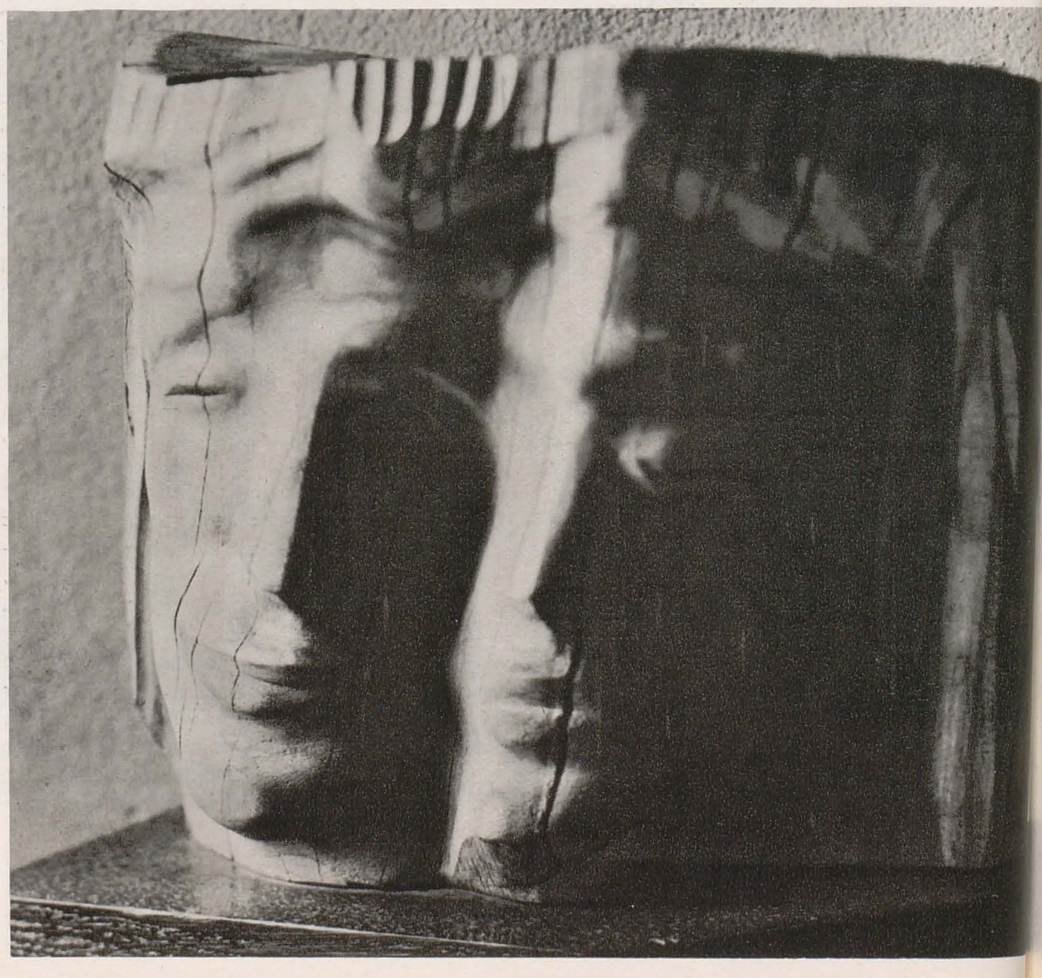
Această artă, cu care am crescut împreună, o vor îndrăgi masele și o vor considera ca fiind a lor proprie ; dar această artă trebuie să o facem cunoscută publicului. În vederea acestui scop a sosit timpul să se ia măsuri urgente atît din partea noastră, a artiștilor plastici, cît și din partea criticilor și a tuturor forurilor în competența cărora se află grija pentru educarea artistică a oamenilor muncii din patria noastră.

Conf. univ. RADU STOICHIȚĂ

■ Dialogul cu opera de artă — dialog cu tine însuți ■ Receptarea creatoare a artei — proces de profundă meditație și nu spontaneitate naturală

În cadrul discuției inițiate de revista « Arta Plastică », doresc să exprim și eu o opinie, alături de alte opinii. M-am hotărît să iau parte la discuție deoarece problema ridicată o consider importantă și actuală, iar dreptul de a privi și îndeosebi de a aprecia opera de artă îi revine oricui are conștiința efortului, a muncii îndîrjite *cuprinse* în opera care se străduiește să oglindească lumea de gînduri și simțăminte ale artistului. Știi să asculți o mărturie omenească despre ceea ce e omenesc, oprește-te și vorbește cu opera de artă — propriu-zis cu tine însuți.

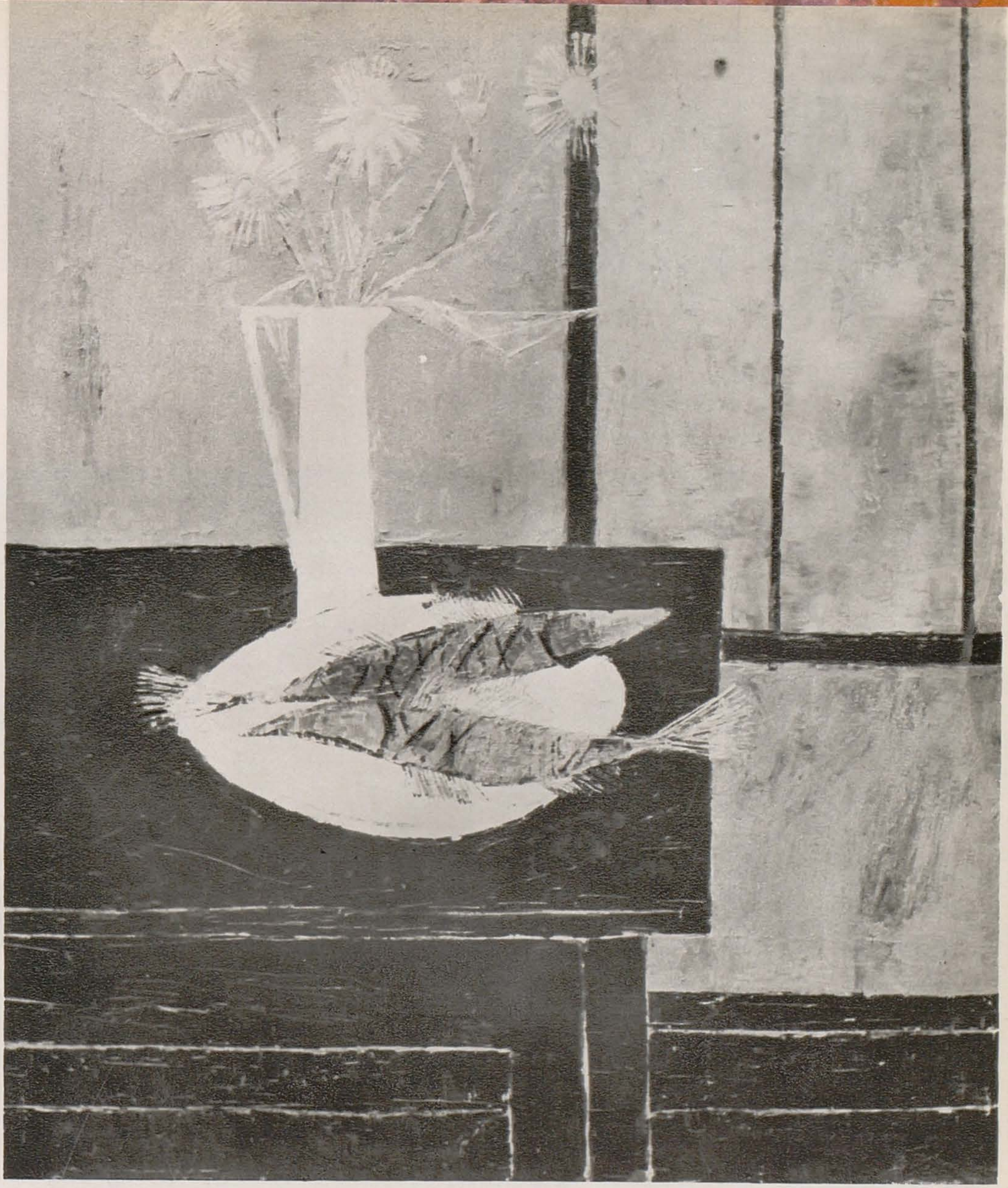
Nu întotdeauna este ușor să prinzi adevăratul înțeles al unei opere de artă. Se întîmplă să treacă timp — ea să-ți revină de multe ori în minte, ca apoi, abia la capătul acestui drum, să-i înțelegi, parcă deodată, întregul *înțeles*; și, și atunci mai zăbovește în tine un poate. . . Parcă opera de artă mai are să-ți spună mereu ceva, numai să ai tu putere nouă să o întrebi. De aceea mie mi-e greu să cred în spontaneitatea naturală care îți relevă de la început deodată și pe de-a-ntregul totul. Unde ar mai fi și cum ar mai fi,



în acest caz, reflectată în puterea mea de gîndire și simțire, încordarea în lupta cu sine însuși a artistului pentru a alege şi a culege ceea ce la început abia îi mijeşte şi lui?

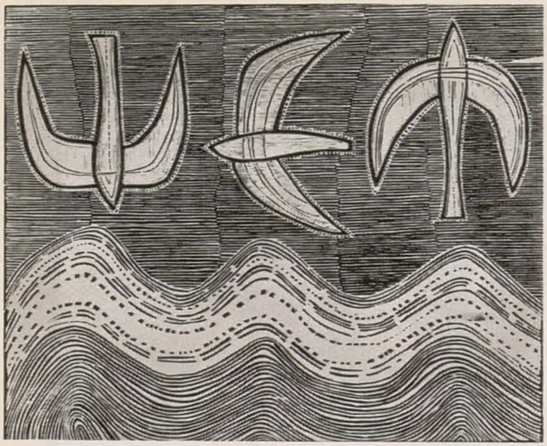
Opera de artă nu este simplă transformare a unui gînd şi simțiri gata elaborate în prealabil; ci este elaborarea intenției de gînd care va să devină gînd; ea este simțul difuz preschimbîndu-se sub ochii noştri în densitate a sentimentului, în concentrare maximă, în emoție estetică — şi astfel dobîndindu-şi veritabila ființare. Înlăuntrul operei de artă este cuprins acest act de geneză; el este însăşi substanța gîndirii şi simțirii care, astfel, nu este pur şi simplu exprimată, ci trăieşte în opera de artă — şi opera de artă viețuieşte. Ea îşi îngînă, îşi cîntă sieşi cîntecul ei. Eu îl aud şi mă încîntă.

În scurta mea notă n-am vrut decît să exprim ceea ce eu simt, atunci cînd am norocul să mă-ntîlnesc cu o adevărată operă de artă. Se-nțelege că se mai pot spune încă multe lucruri; şi sînt convins că mai trebuiesc spuse multe altele încă. Eu însă m-am mărginit să-mi exprim doar o opinie, alături de alte opinii — nu însă să epuizez această temă. Poate tot ce am spus e doar o simplă impresie. Eu însă nu cred aşa. Ceea ce m-am străduit să spun cu toată seriozitatea, cu buna credință şi mai ales cu dorința de-a aduce ajutorul modest al contemporanului veritabilului artist. Cred că n-am greşit în această intenție.



ION VLASIU: Iubire — lemn

VINCENȚIU GRIGORESCU: Natură moartă — ulei



ETHEL LUCACI-BĂIAȘ: Marea și pescărușul — xilogravură

VIRGIL ALMĂȘANU: Nicolae Bălcescu și tăbăcarii — ulei

ION PACEA: Peisaj industrial — ulei

ora

ANCA ARGHIR

■ Critica — act de cunoaștere ■ Conștiință și sensibilitate pe planul creației și al receptării ■ Modernitatea — condiție a publicului, nu numai a artistului

Criticul e un « inițiat », iar masa pe care o reprezintă e în parte « neinițiată », oricît de dezvoltat e gustul ei estetic, ea nu e însă exersată metodic și cotidian ca gustul criticului profesionist. Între « inițiat » și « profan » deosebirea e de luciditate: inițiatul își exercită spiritul critic în chip voit, pertinent, rațional. « Profanul » își exercită spiritul critic în chip spontan, subiectiv, pătimaș. La « inițiat » spiritul critic se manifestă nu ca o cenzură cu implicații negatoare, ci ca o facultate de disociere și asociere, de conexare a sensibilității cu toate firele gîndirii. Pentru « profan » spiritul critic se manifestă totalitar, arogant, prin acceptări și negări violente. Critica de procuror e o practică empirică; științific, critica e actul examinării unei opere în toate conexiunile ei și a accepta lucid opera e un act la fel de « critic » ca și a o respinge.

Cu sens pozitiv ori negativ, critica e prin definiție act de cunoaștere conștientă, rațională, act intelectual. « Inițierea » e așadar o stare de luciditate metodic dezvoltată în legătură cu înțelegerea artei, și nicidecum un apanaj ocult al unei caste, așa cum vor să o prezinte — spre a o combate — partizanii ideii, astăzi mai rară și aflată doar printre semidocți — că arta trebuie făcută așa ca oricine să o folosească dintr-o dată, ca o mobilă. Ce spun în fond acești « principiali » inamici ai « inițierii », aflați pe pozițiile unei estetici demagogice, cei care distribuie « huo » și « bravo » în cărțile de impresii ale expozițiilor, ca în niște condici de sugestii și reclamații? Că arta trebuie înțeleasă direct și imediat de oricine. Dar acest lucru nu e posibil decît la nivelul simțurilor: la nivel intelectual, orice înțelegere, fie științifică, fie artistică, se bizuie pe apercepție: nici un om n-ar înțelege lumina dacă n-ar fi văzut-o mereu din prima zi a vieții, orbii nu înțeleg culoarea. Așadar, ostilitatea față de « inițiere » se bizuie pe concepția difamatoare secretă că arta e un obiect aflat la nivelul percepției directe, inferioare, neavînd altă realitate decît cea epidermică. Clasicii, spun acești fanfaroni, au pictat într-un fel pe care îl înțelege oricine. Prejudecată formată în frecventarea formelor de artă imitativă, aceea care se citește cu juxta formelor naturale. Insului care neagă inițierea, Rembrandt îi place pentru

SANDA NIȚESCU: Perdeaua galbenă — ulei

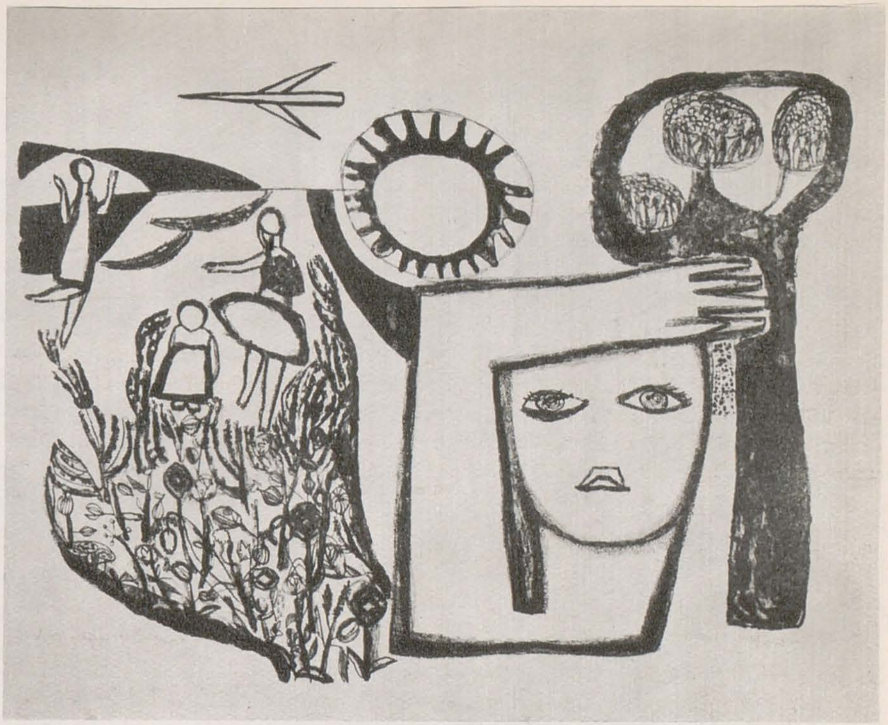
1. GHEORGHE IACOB: Furtuna de pe Dunăre — ulei

2. MIHAI HOREA: Portret compozițional — ulei

3. ILEANA MICODIN: Soare — litografie

1

2



3

valorile lui comune, ceea ce e rembrandtian în Rembrandt îi scapă şi anume: geniul de a da formă şi culoare ideilor abstracte, conexiunea vizualului cu invizibilul. Asemănare cu natura şi înfrumuseţare a ei, asta vede « neiniţiatul » în clasicii pe care-i laudă pentru valori străine esenţei lor şi pe care i-ar nega ca inaccesibili dacă ar trebui să recunoască profunzimile intelectuale abstracte ale imaginii. Iluzia înţelegerii prin asemenea substituire de valori e posibilă în faţa formelor imitative, cele ce se oferă percepţiei imediate, senzoriale. Cu cît forma-artă se emancipează de forma-natură, cu atît *iluzia* înţelegerii devine imposibilă şi e nevoie de o înţelegere *autentică*. Iniţierea înseamnă pur şi simplu o acumulare de experienţă vizuală lucidă, familiarizarea cu sistemul de convenţii artistice ale limbajului artistic direct, constituit din elementele naturii umane, care e prin definiţie intelectuală. Realismul contemporan se raportează la o realitate obiectivă în care nu mai domină natura brută, ci transformată prin construcţiile minţii omeneşti, proiecţii ale naturii umane în univers. În confruntarea cu această realitate, forma artistică este realistă atunci cînd exprimă acest dialog al omului cu natura în univers. Convenţiile limbajului plastic modern sînt adecvate lumii obiective moderne, dominate de inteligenţa capabilă « nu numai să cunoască lumea, ci să o şi transforme ». Libertăţile pe care şi le ia pictura faţă de natură sînt actele sensibilităţii de esenţă intelectuală, acordate cu natura intelectuală a lumii obiective. Fiecare etapă de reînnoire a artei a fost generată prin adaptarea artistului — conştiinţă şi sensibilitate — la lumea obiectivă a vremii lui. Destinul uman, caracterul unei figuri, peisajul sînt, obiectiv, în mare măsură, determinate intelectual.

Şi în arta trecutului iubim ceea ce se potriveşte acestei tendinţe intelectuale: statuara antică, pictura primitivă, imagistica folclorică, arta monumentală a Renaşterii dovedesc forme mult autonome faţă de natură. În proporţionarea şi stilizarea lor se exprimă existenţa intelectivă a omului, idealul lui estetic, concepţia despre lume — prin sensibilitatea generată de acest complex vital. Repet: a fi « iniţiat » înseamnă să crezi că arta nu e o activitate inferioară, la nivelul simţurilor, ci o activitate a conştiinţei. Întotdeauna a fost aşa: modern e nu faptul acesta, ci numai conştiinţa lui, extinsă de la creatorul de geniu şi criticul profesional la masa amatorilor de artă. « Arta de azi, spune Roger Garaudy, nu mai exprimă raportul dintre om şi natură, ci raportul dintre om şi cultură, fiindcă însăşi natura e invadată de cultură ». Dar de fapt arta a fost întotdeauna un raport dintre om şi cultură: ceea ce e nou, şi cere un efort de adaptare, e caracterul acestei culturi moderne în care se reflectă comunismul, cibernetica şi astronautica. Da, modernitatea e şi o condiţie a publicului, nu numai a artistului.

(urmare în pag. 197)

ELENA ANDREESCU
Economist

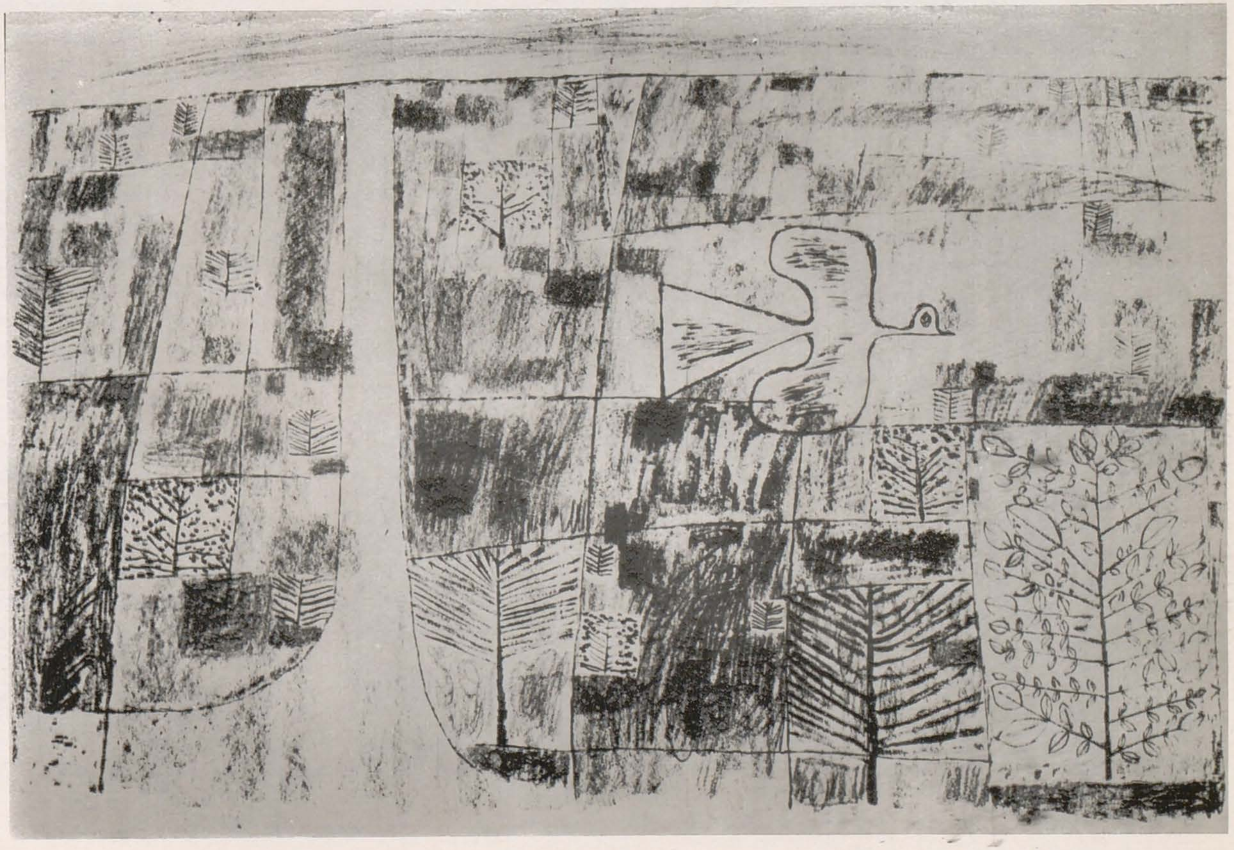
■ Exigența publicului ■ Educația estetică și receptarea creatoare a artei ■ Universitățile populare și formarea gustului artistic al maselor

Accesul publicului la viața artistică, la artă în general, implică un real efort, ordonat și organizat într-un sistem de educare. E un fapt bine cunoscut, pe care țin să-l menționez totuși, pentru că, lucrînd într-un domeniu cu totul diferit, am ajuns la o treaptă de înțelegere a artei, în sensul unei trăiri sincere a emoției artistice, abia după ani de acumulare a cunoștințelor necesare — începînd cu vizitarea perseverentă a muzeelor și a expozițiilor, cu lectura — e drept — ocazională a publicațiilor de artă, și terminînd cu frecventarea cursurilor Universității populare de artă plastică. Un sistem complex, ale cărui forme n-au fost încă epuizate, ajută publicului

AUREL CIUPE: Terase — ulei

VASILE CELMARE: Pe toate meridianele

nostru nou, din rîndul căruia mă socotesc a face parte, să particip cu folos la dialogul atît de interesant dintre artist şi public. Arta îţi deschide o lume bogată, care îţi umple viaţa, te înnobilează. E firesc ca — o dată cu însuşirea unui minim de cunoştinţe care te ajută nu numai să vibrezi în faţa unui tablou, dar îţi acordă şi siguranţa şi satisfacţia de a distinge un Andreescu de un Grigorescu sau un Luchian de un Pallady — să ajungi să ai propriile tale păreri personale. Pe acestea le confrunţi nu numai cu colegii tăi interesaţi în aceeaşi măsură de artă, dar chiar cu aprecierile formulate de critici în articole, cronici sau studii. Şi nu mică îţi este mulţumirea cînd această verificare confirmă temeinicia părerii personale. Aşa fiind, înţelegi mai bine un artist, îi poţi urmări evoluţia şi te poţi bucura de operele pe care le crează. Desigur că părerile personale sînt destul de apropiate de opinia generală cu privire la cutare sau cutare maestru. Astfel, nu fac nici o descoperire mărturisind că m-am simţit foarte apropiată de lucrările unor mari artişti contemporani ai poporului nostru, ca Dumitru Ghiaţă, Corneliu Baba, Alexandru Ciucurencu, Lucian Grigorescu, Henri Catargi. Într-o varietate de stiluri, aceşti maeştri vorbesc pe înţeles despre viaţa poporului, sînt prezenţi în actualitate şi operele lor sînt pline de umanism. E o bucurie să le contempli peisajele, tablourile lor cu flori, compoziţiile, portretele, naturile moarte, purtînd fiecare mesajul creatorului. Prilejuri de încîntare îţi oferă adeseori expoziţiile noastre în general, chiar dacă există discuţii în jurul tablourilor expuse. Adevărul e că se manifestează o întreagă pleiadă de artişti tineri, într-o foarte largă varietate de stiluri şi tendinţe. Ar fi pretenţios să citez nume. Dar nu pot uita din expoziţii tablouri semnate de Brăduţ Covaliu, Ion Pacea, Ion Biţan şi mulţi alţii. N-aş încerca să mă hazardez însă cu păreri personale în ceea ce priveşte creaţia tineretului în general. Sînt convinsă că, începînd a mă iniţia în tainele receptării artei cu clasicii noştri, este destul de dificil să fiu categorică în aprecierea modalităţilor de expresie ale tineretului. Recunosc adeseori că tinerii transmit cu multă claritate în operele lor valori ale artei noastre populare, folclorul neîmpiedicîndu-i de a se exprima personal. Şi desigur că pictura noastră modernă cu tendinţele ei spre simplitate şi intelectualizare înregistrează reale succese. Mi s-a întîmplat, însă, să întîlnesc în expoziţii tablouri care îmi păreau că reprezintă numai un simplu joc de linii şi pete de culori de o importanţă doar decorativă, fără contingenţe cu preocupări caracteristice oamenilor epocii noastre. Chiar noi, iubitorii de artă amatori, am devenit mai exigenţi. Nu ne mulţumeşte o pictură naturalistă, fotografică, redînd natura copiată mecanic. Dar aşteptăm să găsim în operele de artă gînduri şi sentimente profund omeneşti, în forme de expresie accesibile, pentru că numai atunci trăim în faţa lor emoţia artistică. E o concluzie aceasta, la care am ajuns căutînd a înţelege cum să priveşti şi cum să simţi o operă de artă.



G. APOSTU:
Compoziție — piatră

HORIA BRATU

■ Trebuie să se arate de ce noțiunea de „reflectare" în sens dialectic nu înseamnă numai redare ci și adăugire, construcție, forme inedite, originale. ■ În opera de educație artistică a publicului, fundamentală este latura vizuală

Profanul, chiar cel mai cultivat, are un respect natural față de specialist. Ce profan s-ar încumeta să contrazică un fizician sau un biolog, să-i conteste argumentele și preferințele în materie, să sublinieze virtuțile fizicei newtoniene, s-o conteste pe cea einsteiniană, să critice obscuritatea teoriei rezonanței în chimie etc., dacă el însuși nu dispune de studii de specialitate, sau rămîne la ceea ce a învățat în liceu, la ceea ce știe despre geometria euclidiană sau tabloul lui Mendeleev? În acest raport dintre profan și specialist în artă, situația este complet diferită. Marele public nu nutrește decît rareori respect față de « inițiați », mai ales cînd problema depășește un anumit nivel de înțelegere sau este altfel formulată decît în manualele de școală. Nu este de mirare de aceea pentru cine urmărește dezbaterea în publicațiile de specialitate, pentru cine examinează atitudinea publicului la expozițiile de artă modernă, faptul că adesea publicul manifestă o anumită *perplexitate* față de inedit și modern, că se creează un oarecare hiatus între creatori și privitori. Și oricît ar părea de ciudat, vina nu este întotdeauna de partea privitorului.

Într-adevăr, pentru a reveni la comparația de la început, nici chiar cel mai talentat constructor nu s-ar încumeta să ridice un pod fără a studia legile staticii. Luînd contactul cu arta modernă, privitorul nu are rareori impresia că autorul expoziției nu cunoaște prea bine arta desenului, nu este convins că pictorul știe să facă un portret clasic. Perplexitatea publicului provine adeseori din cauză că nu poate deosebi impostura de adevărata originalitate, șarlatania de adevărata inovație, spontaneitatea de ignoranță. Și, adesea, snobismul programatic și ostentativ al unei mici părți a privitorilor care se entuziasmează cu atît mai mult cu cît ceea ce se vede

(urmare în pag. 197)

ION ŢUCULESCU: Marea — ulei

SEMNIFICAŢIA OPEREI LUI ION ŢUCULESCU

RADU BOGDAN

Între 16 februarie şi 12 martie, întregul parter al sălilor Dalles a găzduit una din cele mai importante şi mai semnificative expoziţii de pictură care au avut loc la noi în ultimii douăzeci de ani: retrospectiva postumă Ion Ţuculescu.

Poate că este prematur să ne închipuim că se şi pot trage toate concluziile privitoare la această expoziţie. Indiscutabil că timpul are aici un cuvînt hotărîtor şi cred că nu va trece mult pînă şi-l va rosti. Totuşi, o apreciere justă mi se pare de pe acum posibilă, căci ceea ce vremea va amenda nu este în măsură să anuleze cauzele obiective care au făcut ca expoziţia să trezească interesul şi însufleţirea pe care le-a trezit.

Negreşit, ca artist şi ca om, Ţuculescu constituie un caz, un fenomen cu totul ieşit din comun. Pictorul n-a avut propriu-zis profesori şi n-a urmat vreo şcoală de artă; la vîrsta de 15 ani, la Craiova — unde s-a născut în 1910 — a deschis pentru prima oară o expoziţie; a prezentat lucrări banale, nu însă puerile. Izbutind să vîndă o bună parte, şi-a oferit bucuria unei excursii în Italia (organizată în colectiv de liceul din Craiova), ajungînd astfel la Roma, Napoli şi Capri. În ciuda acestui început optimist, Ţuculescu trece curînd printr-o lungă perioadă de îndoială de sine, care îl face să renunţe la activitatea artistică. Între timp absolvă Facultatea de ştiinţe naturale, din Bucureşti, pregătindu-se totodată s-o sfîrşească pe aceea de medicină. Călătoreşte în 1930 la Constantinopol, în tovărăşia lui Gala Galaction şi a trei din fiicele acestuia, iar în 1933—1934, proaspăt logodit cu o colegă de studii, Maria Fotiade — cu care peste puţin se şi căsătoreşte — vizitează Turcia, Grecia, Palestina şi Egiptul. În vara 1934, are prilejul să repete călătoria în Grecia şi Turcia. Acesta este şi anul în care — la insistenţele încurajatoare ale soţiei — Ţuculescu se reapucă de pictură, dar abia către 1936—1937 este el pe deplin şi asidu reînfrăţit cu penelul şi paleta. Perioada de inactivitate artistică este acum efectiv încheiată, nu însă şi aceea de ezitare şi incertitudine în ce priveşte încrederea în forţele proprii. În vara 1937, Ţuculescu întreprinde împreună cu soţia sa o călătorie în Elveţia, Franţa şi nordul Italiei. Vizitînd la Paris Expoziţia internaţională rămîne adînc impresionat de marea retrospectivă închinată lui Van Gogh. Reîntors în ţară, pleacă în toamnă din nou, singur de astădată, şi străbate din insulă în insulă întregul arhipelag grecesc, pictînd cu încordare (ba chiar vînzîndu-şi în cîteva rînduri tablourile). I se pare că a sosit în sfîrşit momentul să se confrunte cu publicul: în mai 1938, la Bucureşti, deschide într-una din sălile Ateneului expoziţia care poate fi socotită ca marcîndu-i adevăratul debut.

« Este cel mai senzaţional debut pe care l-am întîlnit în ultimii ani. Un aşa de evident temperament, atît de năvalnic dar artistic, este cu totul excepţional » exclamă, primul, cu un entuziasm neobişnuit, profesorul G. Oprescu în « Universul » şi putem fi siguri că entuziasmul acesta reflecta totodată opinia covîrşitoarei majorităţi a consiliului artistic al Muzeului Toma Stelian. Expoziţia a trezit un ecou unanim favorabil şi a fost vizitată de mulţi pictori şi colecţionari. « Printre alţii — povesteşte Ţuculescu, într-un interviu din 1945 — a venit Petraşcu, care mi-a spus aceste frumoase cuvinte: « Dumneata eşti un colorist dar nu ştii deloc să compui. Ce va mai rămîne din pictura dumitale, mai tîrziu, cînd va muri culoarea?». Eu care iubeam pătimaş culoarea i-am răspuns: Nici nu vreau să mai rămînă ceva din ele după ce va muri culoarea. Abia mai tîrziu am înţeles sensul artei plastice, al observaţiei lui Petraşcu ». Peste două decenii de la această memorabilă expoziţie, Ţuculescu, scrutîndu-şi fazele de evoluţie, avea să noteze în însemnările sale: «În 1936 şi 1937 am lucrat în Grecia şi Turcia numeroase peisaje

în care apărea un temperament blînd, entuziast şi optimist. Aproape totdeauna nu pictam decît peisaje însorite. Iubeam culoarea. În armoniile mele de atunci predomina albastrul blînd şi catifelat al cerului grecesc. Mă aşezam liniştit în faţa unui peisaj cu pămînturi roşcate ori de un verzui cald şi pictam ce vedeam. Verde aveau destul de puţin aceste pînze. Dar albastrul se întindea pe o mare suprafaţă; cînd nu era destul albastrul cerului, mai apărea şi o mare albastră. De predilecţie pictam prin insulele greceşti din marea Egee unde găseam acest fel de subiecte cu mult albastru şi fără să mă deranjeze verdele, care cu albastrul ar fi dat o armonie rece. Erau în schimb ocruri şi rozuri de o mare delicateţe. Eram puternic atras de rozurile vii ale bărcilor de pescari din Paros, ori de alburile strălucitoare ale caselor din Mykonos ».

Au urmat alte şase expoziţii personale (împletite cu o seamă de participări la manifestări colective de la noi şi din străinătate), cuprinse între noiembrie 1939 şi septembrie 1947. Între timp artistul avea să fie concentrat în cîteva rînduri, apoi mobilizat şi trimis ca medic pe front pînă cînd, în 1945, odată cu încheierea păcii, revenea definitiv printre ai săi (i se născuseră în aceşti ani doi copii, un al treilea avea să vină pe lume în 1946). Cu toate vicisitudinile războiului, perioada amintită a însemnat una de intensă activitate creatoare, asupra căreia merită să insist pentru că ea include cîteva sute de pînze şi defineşte în germene puternica şi curajoasa personalitate a pictorului. Mi-e însă teamă că, pentru îndelungată vreme, multe din aceste lucrări s-au rătăcit fără urmă; despre altele ştiu sigur că nu au supravieţuit: între 1948 şi 1961, Ţuculescu a pictat noi tablouri deasupra, socotind vechile imagini ca depăşite şi nevrednice de interes. Printre acestea se aflau unele care odinioară fuseseră fie menţionate elogios, fie aprig discutate în presă. Se afla de asemenea una din cele două lucrări care figuraseră la Bienala din Veneţia în 1942. Bănuiesc că, în parte, această situaţie explică de ce faţă de aşteptări, organizarea retrospectivei de la Dalles n-a prilejuit ieşirea la iveală decît a prea puţine din operele excelente pe care Ţuculescu le-a expus între 1938 şi 1947.

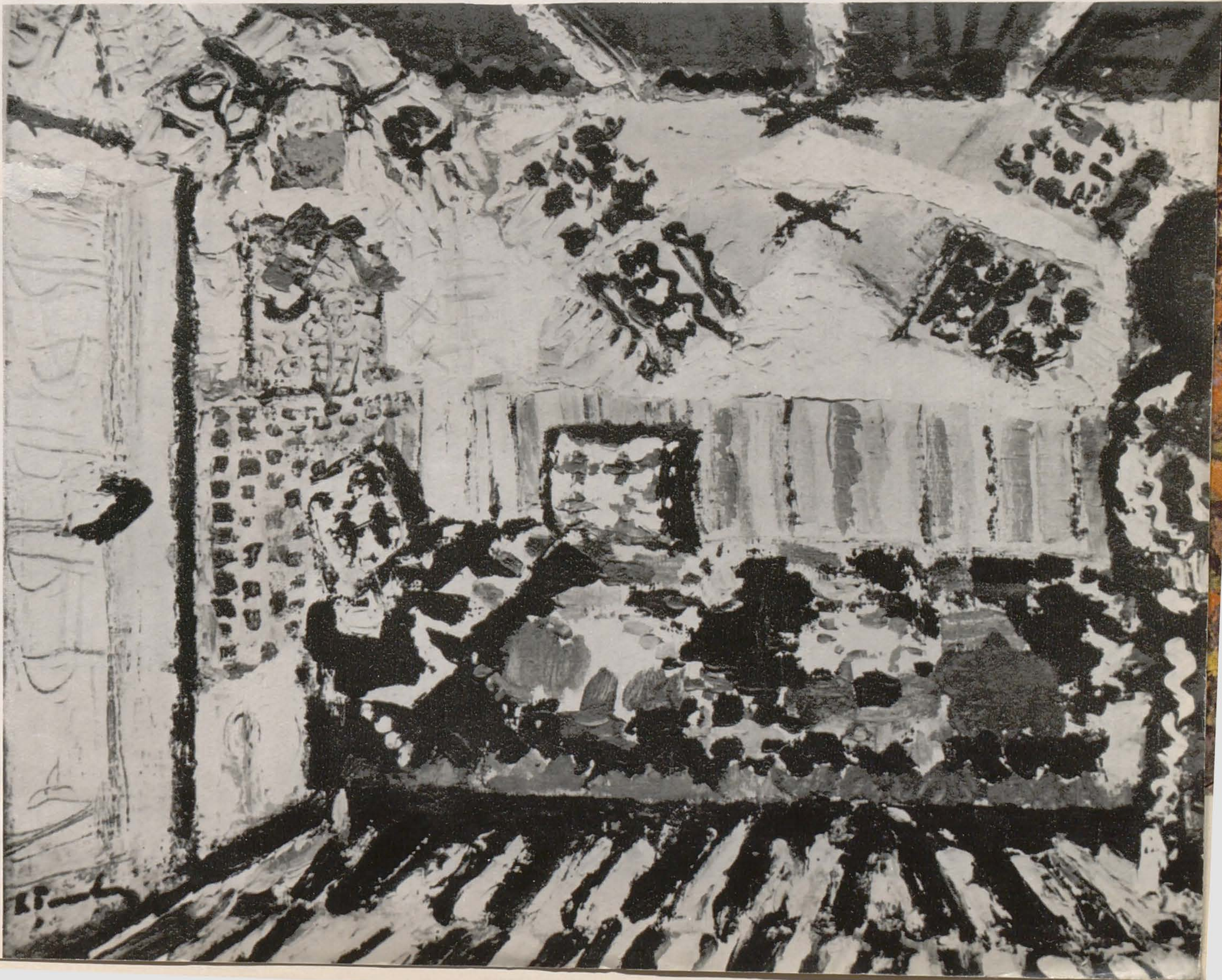
Să reluăm acum firul consideraţiilor retrospective făcute de Ţuculescu despre sine însuşi. « În 1939 — scrie el — am lucrat două luni în Grecia, cam cu aceleaşi coordonate (ca şi cele din 1936—37 — nota mea, R.B.). Apoi, brusc, în insula Corfu, am făcut două peisaje cu un colorit întunecat şi înflăcărat, cu mult negru şi cu verde puternic. Deasupra frunzişului întunecat şi grav albastrul cerului se exacerba paroxistic. Cel pictat la Gasturi avea un colorit misterios şi straniu. Cînd m-am întors la Bucureşti, am lucrat cîteva naturi moarte mai ales cu flori roşii pe fond albastru, care aveau aceeaşi viziune. Apoi am lucrat după măştile de la Muzeul de istorie naturală, prinţi mongoli şi portrete de sălbatici pe fond verde veronese. Pictura mea nu mă mai aştepta acum pe cîmp. Viziunea era romantică, stranie, foarte depărtată de natură. Tonurile se reduc la un anumit roşu, un roşu sanghin, la un anumit verde de culoarea calaicanului, la un violet special, întunecat şi misterios. Ciclonul romantismului acesta a măturat în scurtă vreme şi ultimile resturi ale cuminţeniei prime. M-am dus la Craiova, oraşul meu natal, şi am pictat peisaje negre şi două naturi moarte cu ardei roşii; una din ele este cea de la Muzeul Toma Stelian (actualmente în posesia Muzeului de artă al R.P.R. — nota mea, R.B.). Expoziţia din 1939 a pus alături lucrările din 1939 din Grecia şi cele din subsolul Muzeului de istorie naturală. Contrastul era foarte accentuat şi noua viziune apărea brusc, ca o adevărată mutaţie spirituală. Pînă în 1947 a urmat o perioadă de alternanţă a viziunii celei noi cu viziunea naturalistă cînd nostalgia naturii era mai puternică ».

Drumul lui Ţuculescu s-a caracterizat printr-o evoluţie în salturi. El singur ne spune în însemnările din 1956 de unde am citat şi pînă acum : « Azi cînd compar lucrările din 1936—37 cu cele de mai tîrziu şi cu ultimile, schimbarea nu-mi apare regulat treptată, ci formată din lungi perioade liniare cînd am lucrat cu aceeaşi viziune, despărţite prin perioade de ruptură cînd au apărut brusc schimbări neaşteptate. Adevărate mutaţii comparabile cu mutaţiile lui Hugo de Vries, apariţii brusce de specii noi. Insist asupra faptului că aceste schimbări mă surprindeau ».

Totuşi, această evoluţie în salturi cunoaşte înlăuntrul « lungilor ei perioade liniare » prefaceri cînd paralele, convieţuind simultan într-o relaţie surprinzător contrastantă, cînd succesive, înlocuindu-se una pe alta cu aceeaşi temerară opoziţie. Numai că pictorul nu le socoteşte reprezentative pentru ceea ce gîndeşte el ca însemnînd adevăratele sale cotituri. De aceea, vedem că nici măcar nu aminteşte despre « Cîmpurile cu rapiţă », orbitoare rapsodii de lumină, în galben, verde şi violet, sau de « Interioarele ţărăneşti » (şi unele şi altele pictate în 1943), cu toate că ansamblul unor astfel de pînze nu se distanţează mai puţin de acele « ultime resturi al cuminţeniei prime »; dar distanţarea se produce pe planul cromaticii, al curajului de a folosi culorile cele mai vii, mai crude, nu pe planul disputelor cu imaginile înseşi ale naturii, cu expresia ei directă în tablou. Trebuie subliniat într-un mod deosebit potenţialul liric al acestor lucrări care, indiferent de semnificaţia lor în raport cu mutaţiile de viziune ale artistului, rămîn opere de vîrf. Totodată, ele atestă voinţa lui de a promova frumuseţile unui anumit peisaj naţional, cum e de pildă cel al Mangaliei, sau de a reflecta în propria-i operă (desigur, într-un cu totul alt spirit decît o va face mai tîrziu) geniul coloristic al creaţiei populare. Implicit, e afirmată prezenţa, încă în anii premergători expoziţiilor din 1943 şi 1947, a unei orientări în direcţia asimilării şi valorificării notelor de

ION ŢUCULESCU: Ochi negri într-un ocean orange — ulei

ION ȚUCULESCU: Interior cu macat basarabean — ulei



caracteristică sensibilitate picturală a folclorului național. E un aspect asupra căruia țin să mă opresc pentru că, precum s-a văzut, Țuculescu, privind îndărăt peste etapele parcurse, pare să fi fost mai puțin conștient de *continuitatea* viziunii sale decît de ruperile ei, de salturile ei brusce de la o modalitate la alta, arătîndu-se foarte surprins de ele.

Oare să fi fost acestea — obiectiv vorbind — atît de neașteptate cît ar voi poetul din pictor să ne lase să credem? A însemnat, de pildă, decisiva intervenție de mai tîrziu a folclorului altceva decît revelația matură (supusă transfigurării) a unor sensuri asimilate latent, dar urmărite statornic, chiar din copilărie, în contactul pătimaș cu izvoadele creației populare și cu plăsmuirile ei de basm și descîntec? Am oarecari temeiuri de îndoială; există o legitate intrinsecă a dialecticii lucrurilor, care înlănțuie cu necesitate etapele paralele sau succesive ale unei creșteri în timp. Și poate că nimic nu-mi ilustrează mai convingător motivele decît opiniile critice exprimate în presa epocii. Sub pseudonimul « Cronicar », N. Argintescu-Amza semnala încă în 1942 « apropierea de arta populară de infinită substanță vitală ». Un an mai tîrziu, Petru Comarnescu precizează că Țuculescu « revine la idolii scoarțelor Olteniei lui, în care trecutul străvechi încă este continuat, ca în toată arta populară românească ». În sfîrșit, tot Argintescu-Amza, într-un articol din ianuarie 1944, după ce vorbea de « acest lirism violent, teluric, dionisiac, cu accente prometeice și chiote de dans păgîn, cu răbufneli de subconștient și obsesii de vis », adăuga: « Cum însă intenția trebuie să se integreze organic pentru a se înfăptui, lirismul domnului Țuculescu s-a îndreptat în chip firesc către realitățile estetice esențiale, către ritmul artei populare, către simetria cromatică, geometrismul, sinteza simplă dar de mare forță simbolică, simbioza magică dintre om și natură ce caracterizează creația folclorică. *Nu pentru a copia însă* (subl. în textul original — R.B.), ci pentru a surprinde raporturi, funcțiuni, semnificații, pentru a găsi directive, nu modele. El și-a asigurat astfel grația sobră sau jucăușă a chilimurilor oltenești și a scoarțelor argeșene, sugestia coregrafică a petelor de culoare ritmic repetate ca niște boabe de mărgele, simetriile esențiale ale unei arte geometrizante. Căci tot mai limpede se vădește că sensurile cosmice se refuză psihologiei literare mai mult sau mai puțin naturalistă a epocii trecute. Arta populară, sinteză profundă încă puțin explorată, realizează acest miracol, geometrismul formal, abstracția plastică, nu mai sînt reci, moarte, vide, ci pline de sevă. Ele pot închide în ele ceea ce a înțeles și realizat Brâncuși: cea mai înaltă tensiune spirituală ». Nu m-am temut să transcriu un citat atît de lung: tot ce se spune întrînsul rămîne deplin valabil pentru dezvoltarea ulterioară a artistului. Și este clar că aici nu intervine numai indiscutabila intuiție a criticului ci, deopotrivă, acel element, aproape din capul locului implicat în creația lui Țucu-

1

2

lescu, care justifică să-mi ațintesc mai degrabă atenția asupra atributelor de continuitate, decît de discontinuitate, ale viziunii sale. Ba, mai mult, nu doar acolo unde se face simțită prezența folclorului—şi nu numai de atunci — îşi prefigurează artistul tendințele, ci chiar şi în imagini de aparent obişnuită structură tradițională cum este « Marginea de sat » (expusă în 1941 la Salonul Oficial, azi în Colecția Dona), lucrare ce a putut face pe V. Beneş să scrie despre artist : « Un vizionar tragic care depăşeşte lumea sensibilă prin avansuri asupra unei realități mai de plein-air. Senzațiile acestui pictor devin în dialectica cromatică un delir. Pluteşte în peisajele lui Țuculescu obsesia unei alte lumi formale, pe care încearcă s-o ajungă prin incantații de culoare şi atmosferă ».

Cuvintele « vizionar », « obsesie », « folclor », « scoarță oltenească », « sinteză », « geometrism », « abstractizare », « răbufneală subconştientă », « vis », « simbol », « lirism », « delir », « pete de culoare ca nişte mărgele », « cosmic », « tensiune spirituală », alături de altele, cuprinse în porțiuni de text pe care lipsa de spațiu nu mi-a mai îngăduit să le transcriu, ca de pildă « expresionism », « suprarealism », « anti-impresionism », «anti-rafinat», pe toate le-am aflat folosite cu privire la Țuculescu în cronicile sau în micile studii critice dintre 1938 şi 1947. Faptul mi se pare mai mult decît concludent ! Şi, desigur, nu mai puțin concludentă apare gîndirea artistului însuşi, aşa cum ne-o comunică el în amintitul interviu din 1945 : « Noi acum sîntem incapabili să creem o artă națională. Tot ce poate să facă fiecare dintre noi e să persevereze. Poate că în viitor n-o să mai privim peste gard în grădina picturii franceze şi n-o să mai socotim grozăvie mare că ciugulim cîte ceva de pe paletele ei : smălțuirea oalelor, chilimurile olteneşti, icoanele pe sticlă, sculpturile în lemn, ne arată destul că noi românii avem simțul culorii, al ritmului, avem imaginație, dar nu ştim ce să facem cu ele.(. . .) Nu ne utilizăm la maximum şi cu destulă pricepere. Cu timpul o să ne desbărăm şi de afurisitul de dar mimetic care actualmente ne face sclavii, valeții, altor pictori ». Şi continua : « Noi ne aflăm ca sensibilitate între grandoarea austeră, hieratică, mistică, a artei bizantine şi claritatea elegantă a artei franceze, între somptuoasa imaginație orientală şi spiritul de ordine şi de metodă al artei occidentale. Să învățăm desigur de la francezi, dar fără să uităm apropierea noastră de orient ». Neîndoielnic că în virtutea acestor convingeri a preferat coloristul din Țuculescu nestematele fastuoase ale orientului, discretului rafinament parizian.

Am văzut că Țuculescu definea perioada 1939—1947 ca una de « alternanță a viziunii celei noi cu viziunea naturalistă ». Există într-adevăr alternanțe foarte accentuate în anii aceştia, mutări de la un diapazon liric la altul, în care halucinant luminate poeme nocturne, ca « Noaptea salcîmilor » şi « Birja », se învecinează cu potolitele « Iarna în strada Lizeanu », « Cartier tătăresc la Mangalia » şi « Porum-

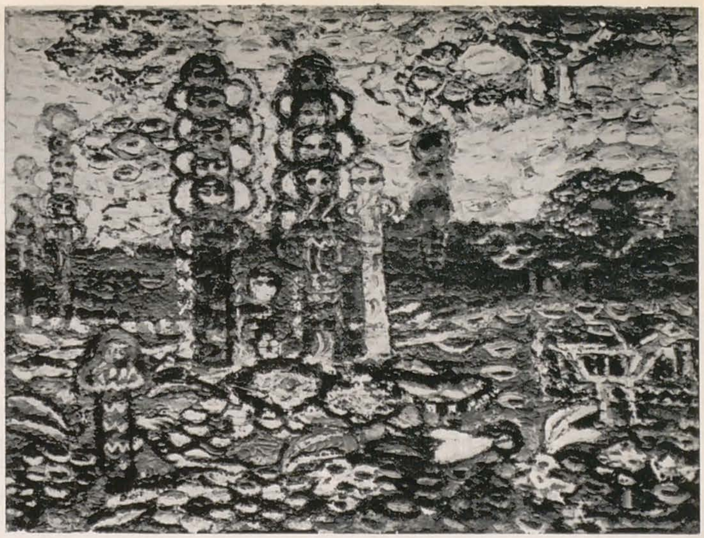
3

1. ION ȚUCULESCU : Horă la Cernica — ulei

2. ION ȚUCULESCU : Autoportret — ulei

3. ION ȚUCULESCU : Trăsura — ulei

1



2

bişte de toamnă », consemnînd parcă anume zbaterea pictorului între o viziune de transfigurare şi vis şi o viziune de rafinată supunere la aparenţele realităţii. Pretutindeni însă, chiar şi acolo unde artistul se crede cuminte, întîlnim acea impetuozitate lirică ce-l face să iasă din zăgazul obişnuit şi care se manifestă, de pildă, în straniul albastru-violet al cerului din priveliştile pictate către 1947 — şi uneori după aceea — la Mangalia.

Nu numai odată cerul acesta învăluie în misteru-i poetic prezenţa, la fel de poetică dar într-altfel sugestivă, de o pătrunzătoare gingăşie, a unor mari fluturi călători. Anumite comparaţii implică întotdeauna un risc, termenii lor suprapunîndu-se numai în parte, şi nu ştiu dacă am dreptul să-l invoc aici pe gloriosul vlăstar al Olteniei, pe autorul « Cuvintelor potrivite », dar cînd mă gîndesc la peisajele cu fluturi, de acum şi de ani mai tîrziu, şi la cele cu dense ceruri de păcură, ori cu negru-brun-liliachiu întunecate bolţi de văzduh, tot de acum şi de mai tîrziu, mi se pare că pe undeva, în virtutea unor corespondenţe secrete, lirismul lui Ţuculescu cunoaşte aceleaşi metamorfozante salturi care marchează trecerea, în circuituri paralele, de la delicata evocare intitulată de Arghezi, *Puţin*, la profunda, grava, *Duhovnicească:*

O, vino, fluture, te lasă
Pe braţu-mi ostenit.
Întinde-ţi aripa frumoasă
Fii bunul meu venit.

Strămută-mi gîndu-ntr-alte părţi,
Strecoară-mi-l pe sub tulpini,
Ca să-l întorc apoi pe cărţi,
Nins, cum şi tu vii, de lumini.

Şi apoi, la un alt ceas al coborîrilor în sine, prelungul ecou de anxioasă înfiorare:

Ce noapte groasă, ce noapte grea!
A bătut în fundul lumii cineva.

II

S-ar părea că începînd din preajma lui 1947—1948, o revărsare de fluturi e cea care sărbătoreşte în pictura lui Ţuculescu noile prefaceri lirice; dar revărsarea aceasta îşi pierde vremelnic pulberile de aur şi catifea în urzeala de metafore a covoarelor ţărăneşti sub al căror semn se deschide proaspăta etapă. « În 1947 am suferit o nouă mutaţie» spune artistul. «Strînsesem o colecţie de scoarţe olteneşti vechi. Trăind în mijlocul lor am fost aşa de pătruns de spiritul lor, încît nu le vedeam decît pe ele peste tot. Ajunsesem să mă intereseze atunci mai mult hora lui Calu (cunoscut lăutar oltean de acum două decenii — R.B.) decît Simfonia a IX-a. Pictura făcută mai înainte mă nemulţumea profund. Simţeam că mă îndepărtez şi de marii mei înaintaşi, Grigorescu, Andreescu, Luchian. Linia picturii româneşti, moderată, cuminte, nu mai îmi convenea. Vream să caut altceva: folclorul. Am

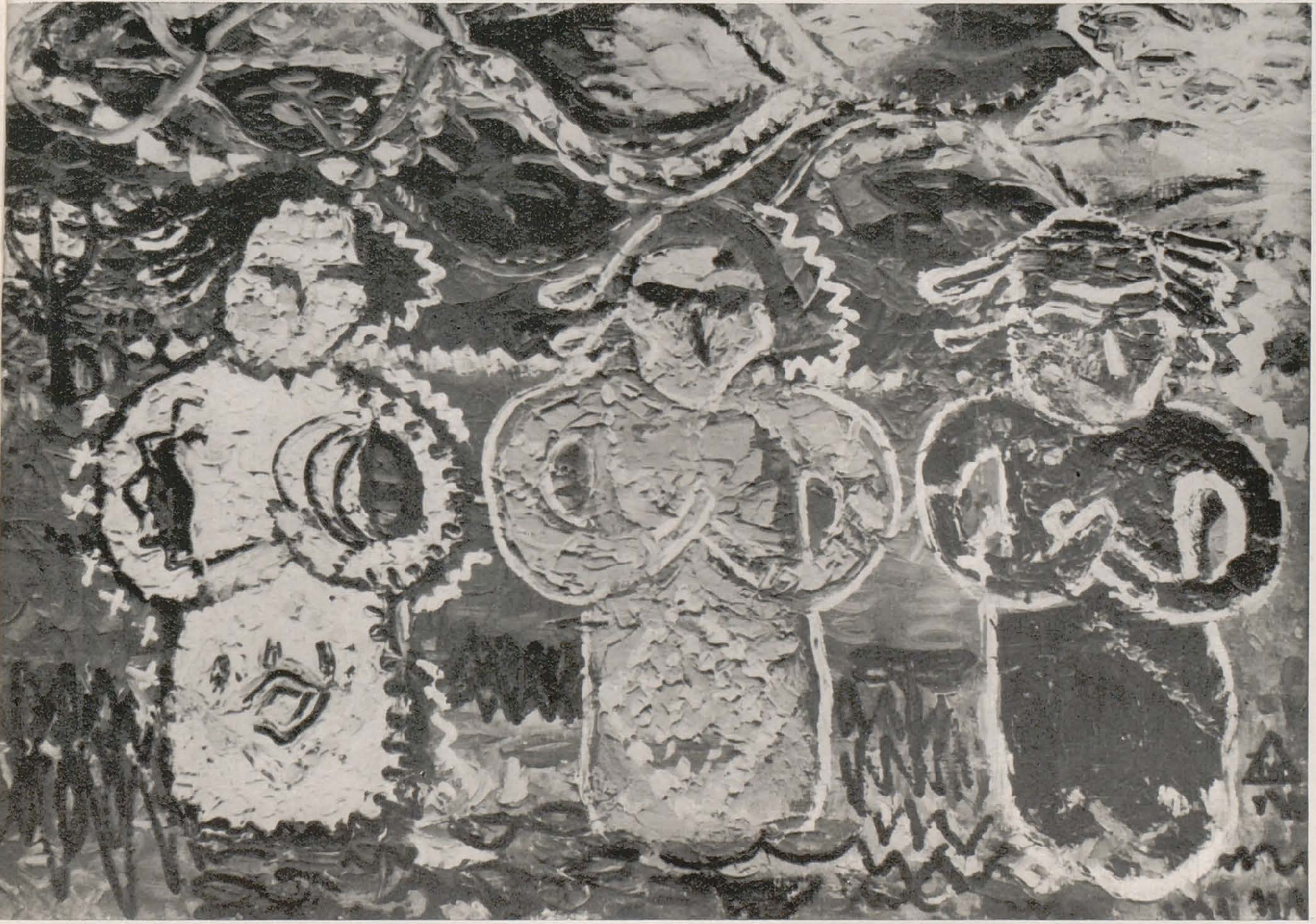
ION ȚUCULESCU: Fluturi călători — ulei

ION ȚUCULESCU: Apus de soare — ulei

ION ȚUCULESCU: Păunii privirilor — ulei

ION ȚUCULESCU: Triplu autoportret — ulei

3



4

lucrat atunci o serie de cîteva zeci de peisaje în care înlocuiam cu motive de scoarțe pomii, norii, florile. Pămîntul era așternut cu motive oltenești, cerul de asemenea era tot după modul scoarțelor. Făcusem peisaje după modul scoarțelor și aceasta era un fel special de interpretare a folclorului. Cînd te uitai mai bine vedeai că cu toată mulțimea motivelor și citatelor populare, nu natura fusese supusă modului scoarțelor, ci motivele țărănești erau supuse naturii și unei forțe lirice care era mai puternică decît ele ».

În ceea ce are mai sugestiv și mai emoționant pictura lui Țuculescu este întradevăr expresia acelei forțe lirice de care vorbește artistul și pe care o descoperă mai puternică decît motivele populare subordonate de el naturii. Forța lirică, iată secretul creației sale, ea este cea care îi poruncește travestirile și-l face să izbucnească într-un colorit de uluitor halo muzical; dar nu numai atît; cel ce ascultîndu-l pe Wagner notează în însemnările sale « am simțit o emoție profundă în care cred că erau sentimentele cele mai contradictorii, o neliniște adîncă și o beatitudine rar întîlnite în viață»; omul care constată: «curios, la aceasta mi-a părut că se adaugă și o urmă de tristețe », un astfel de artist își mărturisește lirismele ca țîșnind implicit din adîncurile unei intense trăiri spirituale. Că Țuculescu iubea muzica lui Wagner — cel mai pictural, mai colorat dintre compozitori — este de înțeles; observ în același timp vagul, impreciziunea, misterul, cu care Țuculescu își înconjoară impresiile, dorința de a le lăsa să-și tragă izvorul din necunoscut, consemnîndu-le numai meandrele rătăcirii la suprafață, conturele din lumea aparenței. Revelarea esențelor, a ceea ce de fapt Țuculescu ne comunică dincolo de imagine, rămîne la dînsul rezervat exclusiv metaforei și simbolului, rezultanta lor nefiind limitativă, ci deschisă din toate părțile, deci multiplu sugestivă, înțelesurile afirmîndu-se pregnant, mai adevărate și adesea mai clar perceptibile decît cea mai riguroasă definire ori descriere calcată pe natură. Voi reveni asupra acestui aspect întru totul conform dialecticii cunoașterii poetice. Acum mă întorc la ceea ce voiam să precizez ca însemnînd la Țuculescu viață spirituală, în opoziție cu instinctualul și cu senzorialul « pur ». Căci există la unii o tendință de a nu vedea în Țuculescu decît pe artistul dezlănțuit și impulsiv și de a nu percepe decît latura explozivă a lirismului său, reducîndu-i mesajul la un soi de irațională vulcanicitate cromatică.

Ar fi absurd să neg că inconștientul își aduce partea de contribuție în elaborarea picturii lui Țuculescu, dar aceasta e valabil pentru creația oricărui artist autentic, opera nezămislindu-se niciodată numai din calculul și exploatarea lucidă a unei modalități de expresie. E ceea ce, printre altele, îi face misterul, conferindu-i acel caracter de surpriză, fără de care arta n-ar putea trăi cu adevărat și și-ar slei rapid forța de sugestie: sustrasă tainei care o naște, ar deveni confecție, meșteșug pur. Ceea ce cred însă că merită lămurit în linii mari este aportul atît al raționalului cît și al iraționalului, al conștientului deopotrivă cu al inconștientului, în pictura lui Țuculescu, aceasta spre a se vedea că metamorfozele liricii sale urmează nu legea vreunei necesități oarbe, întîmplătoare, ci pe aceea a unui imperativ moral limpede exprimat și a unui concept estetic de precisă voință creatoare, dirijată cu mintea, cu inima și cu toți porii simțirii, înspre făurirea unei opere specific naționale: cel care și-a realizat țelul într-un chip atît de consecvent și de deliberat n-a făcut-o lăsîndu-ne pradă unor forțe obscure.

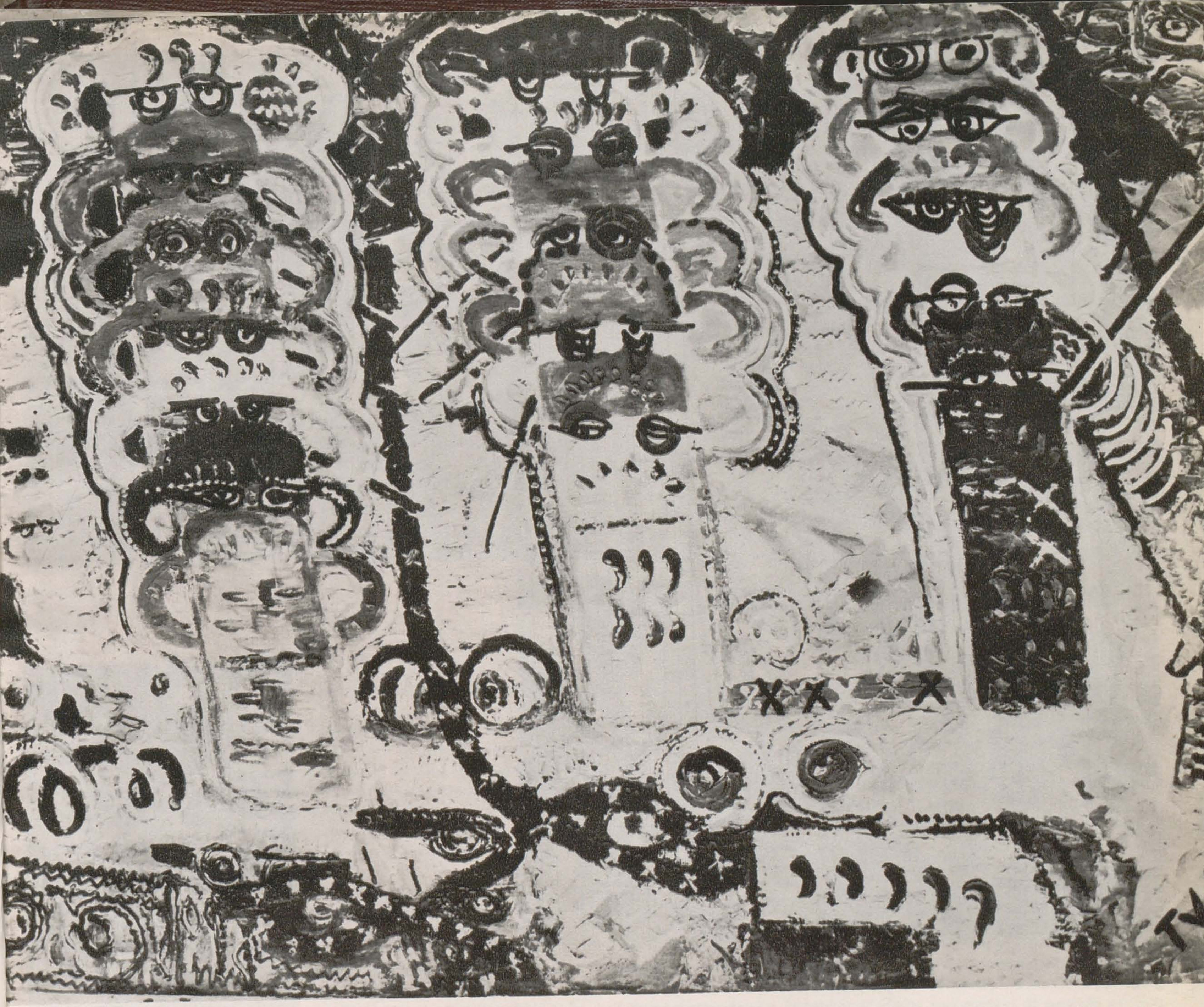
Țuculescu este primul pictor al nostru care pornind de la o reprezentare a motivelor folclorice a ajuns pînă la urmă la o recompunere și integrare a lor într-o viziune ce nu mai aparține de astădată creației populare, ci artistului cult. Covorul nu mai e simplu covor, și nici chiar numai expresia lui transfigurată, ci devine purtătorul unui mesaj deosebit de cel al folclorului, împrumutîndu-și aluziile formale la desăvîrșirea unor înțelesuri cu totul altele decît ale motivului popular inițial. La fel în ce privește păpușa de turtă dulce, și, mai tîrziu, troița.

Metamorfoza elementului popular, trecerea sa de la o funcție spirituală, dar totuși încă puternic decorativ-stilistică, la una de înaltă comunicare intelectuală, eliberată de servituțile de podoabă, se operează treptat. La început (în imagini care păstrează încă reminiscența apăsată și clară a priveliștii din realitate) motivele folclorice — chenarul, păpușa, floarea, frunza dublă, arborele — sînt puse să sugereze, cu mimetică forță și uneori prin directe substituiri formale, elementele peisajului natural, cum se poate ușor observa îm « Covorul cerului », « Horă la Cernica », « Barca » (poetic cea mai desăvîrșită) și în acea plină de fantastică atmosferă « Noapte la Ștefănești »; în același timp, peisajul e tot mai puternic umanizat și potențat liric, prin ingenioase procedee metaforice care, dincolo de expresia poetică amintită, îi conferă un farmec în plus. Asistăm acum la integrarea în peisajul naturii a păpușii de covor, rareori singură, ci deobicei fie în grupuri de două sau trei, ca în « Cîmp cu albăstrele » și « Cîmp cu margarete și rapiță », fie într-o organizare compozițională împrumutată direct motivelor florale de pe scoarțele țărănești: petale desfășurate tetragonal, pentagonal ori hexagonal, încetînd însă să rămînă floare, ci devenind (în funcție de aplicarea lor sau pe cer, sau pe cîmp, pădure etc.) cînd fluturi, cînd hore de țărănci, închipuite într-o mișcare de vîrtej. Aici se înscriu mai toate « Marinele cu fluturi », « Hora în pădure », « Duminica la Cernica », « Hora verde » și acea încîntătoare armonie de galben, roșu și negru, « Femei la seceriș ». De asemenea, se situează aici rafinatul tablou « Femei în violet », cu personajele dispuse triunghiular, foarte distanțate unele de altele dar continuînd să invoce corola.

Apoi, motivele folclorice se emancipează întrucîtva de sub tutela naturii, rămînînd totuși destul de departe de afirmarea unei independențe totale; ele ajung însă la o expresie de spiritualitate lirică de o rară finețe sugestivă, la care uneori armonia gradațiilor coloristice, alteori muzicalitatea în contrapunct a tonurilor și ritmurilor, aduc o contribuție hotărîtoare, ca de pildă în « Basm vechi » și « Idilă », pure transpuneri picturale ale unor elemente de mit popular. Este în același timp faza în care se observă tot mai des că horele de femei, despre care a fost vorba mai sus, sînt circumscrise într-un contur de frunză sustras de asemenea covorului, contur care cu vremea se transformă în ochi. Și iată cum, datorită tocmai acestor « ambiguități », acestor sugestii «echivoce», sensurile lirice ale imaginii se amplifică și se spiritualizează, iar anumite detalii ale ei capătă o deosebită pregnanță plastică: « Ruginile toamnei », tablou pictat în prețiozități de mărgea, « Iarna cu corbi », « Iarna cu păsări » și poate că înaintea tuturor « Iarna în pădurea Pantelimon», cu fulgeranțele ei de aur, cărbune, rubin și zăpadă, sînt la Țuculescu adevărate capodopere ale genului.

Cam tot acum, păpușa de covor e înlocuită cu păpușa de turtă dulce, sau cu aceea de lut, de felul celor atît de des întîlnite în bîlciurile noastre. Introduse în tablou, aceste păpuși, spre deosebire de păpușa de covor, capătă o semnificație autonomă față de peisajul înconjurător, își afirmă o prezență de sine stătătoare, nu apar pur și simplu ca un element natural, egal în valoare cu celelalte. Mai întîi — în pînze ca « Iarna în pădure » și « Frunze de zăpadă », sau în cele ca « Păpușile, norul și fluturii » și « Fluturi și păpuși » — păpușile, deși independente, fac încă parte integrantă din peisaj; treptat însă, ele încep să aibă o viață proprie (o privire, o expresie, o atitudine, tot mai accentuate) detașîndu-se din ambianță, opunîndu-i-se

ION ȚUCULESCU: Intrarea în infern — ulei



ION ŢUCULESCU: Troiţele mari — ulei

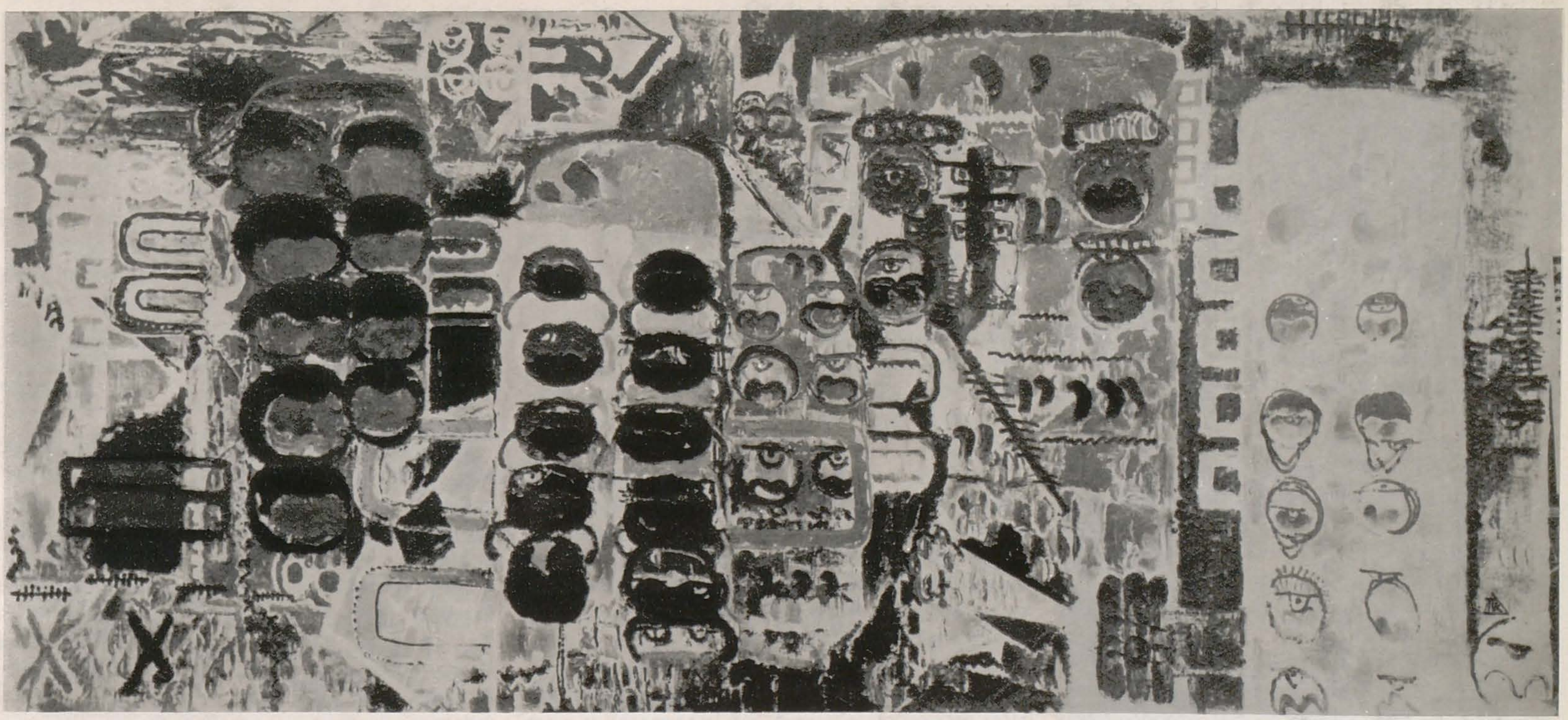
1. ION ŢUCULESCU: Ultimul tablou al artistului (pictat la 27 aprilie 1962) — ulei

2. ION ŢUCULESCU: Privirile culorilor — ulei

3. ION ŢUCULESCU: Testament plastic — ulei

1

2



3

şi pînă în cele din urmă chiar dominînd-o; dar aspectul acesta extrem aparţine deja unei alte perioade.

Ajuns la hotarele ei, în octombrie 1956, Ţuculescu deschide o expoziţie în propria lui locuinţă, expoziţie salutată cu căldură şi entuziasm de către toţi cei ce au vizitat-o. Mărturisindu-şi opinia în cartea de impresii, academicienii Geo Bogza şi Victor Eftimiu — ca să nu citez decît două dintre personalităţile culturale care încă de pe atunci şi-au exprimat preţuirea — recunosc fără ezitare că artistul înscrie o pagină nouă în plastica românească. Cît despre Ţuculescu însuşi, după închiderea expoziţiei, el nota pe fila de gardă a aceleiaşi cărţi, ca o concluzie poate la entuziasmul ce-i fusese manifestat:

« Am privit zilele acestea pictura mea cu ochii unui vizitator. Gîndurile pe care le-am avut cînd am făcut-o nu mă întîmpină în prag. Ele lasă primul loc altora, pe care nu le-am gîndit şi trăit niciodată — îmi par nişte străini care mă privesc cu priviri duşmănoase. Sînt spaimele necunoscutului, spaimele nopţilor cu stele, spaimele pădurilor adînci şi întunecoase, spaimele absolutului şi ale morţii. Pictura unui om care se apropie de 50 de ani. În peisajele din Grecia de acum 20 de ani, văd un tînăr care priveşte încrezător înainte. Tinerii nu au ideea de moarte şi de vremelnicie. Viaţa e frumoasă, cerul e totdeauna senin. La 46 de ani vezi altfel. Vîrsta aceasta îţi pune la îndemînă toate lupele şi microscoapele ei, ca să vezi urîtul şi adevărul. Apar primele spaime ale vremelniciei. Abia acum creezi cu gîndul la eternitate. La 25 de ani nu creezi niciodată cu gîndul la eternitate. Deci nu poţi fi artist. Arta nu se face din mijlocul vieţii, ci din marginea ei. Mă dumiresc acum, privind ce-am făcut, că am vrut să pictez scoarţe româneşti, dar a ieşit o lume ciudată de existenţe umane simplificate — păsări şi fluturi, tot aşa de stranii. Sensuri neliniştitoare se desprind din privirile ochilor negri scufundaţi într-un ocean orange, ori din capetele suprapuse. Raţiunea a dirijat o pictură senină — senină ca scoarţele româneşti. Pictorul secret din mine a visat la altceva — la misterul cosmic ».

Aşadar, la sfîrşitul lui 1956 o nouă perioadă îşi prevesteşte apariţia părînd, ca şi altă dată, să-l surprindă pe Ţuculescu cu ispitirile ei din lumea imaginarului. « Tu crezi, prietene — subliniază el pe o pagină din *Egmont* al lui Goethe — că pentru că ţii ochii deschişi vezi »... Acum, Ţuculescu are din ce în ce mai puternic convingerea că pictura nu e decît revelatoarea unor sensuri adînci care transcend imaginea, că imaginea mijloceşte dialogul omului cu problemele fundamentale ale realităţii şi existenţei. I se pare că, în mijlocul cosmosului, al lumii, al pămîntului pe care trăieşte, omul e înconjurat şi scrutat pretutindeni de privirile nevăzute

(urmare în pag. 198)

Foileton de idei: DESPRE CLIMATUL ARTISTIC AL SECOLULUI XX

ION FRUNZETTI

Aș vrea să reiau aici cîteva afirmații, devenite loc comun prin repetare. Rezum. — În favoarea tezei că arta secolului nostru trebuie să fie alta decît cea tradițională (produs al unor epoci revolute), auzim, de pildă, tot mai des, rostindu-se voci, din public ori dintre creatori. Secolul nostru, ni se spune, este veacul miracolelor tehnicii, care a dat omului puteri uriașe asupra naturii, în urma progreselor uimitoare ale științei. Alt profil tehnic, alt orizont științific, altă filozofie, — deci altă artă se potrivește cu vremurile noi. Oamenii de azi au altă concepție despre lume și despre viață, alte idealuri, alt comportament și alt ritm al traiului decît cei de altădată. Toate acestea cer, — se afirmă, — alte modalități de expresie. Nimic mai exact, cred. Există un mod unitar — dacă-l privim de la distanța cuvenită — de a răspunde solicitărilor epocii, în toate perioadele istoriei culturii. Dacă perceperea unui « stil al veacului » pare însă foarte posibilă, ba chiar lesnicioasă, și de aceea atrăgătoare cînd e vorba de culturile din trecut, jocul de-a « cronologizarea » operelor, de-a datarea creațiilor de artă ispitindu-i adeseori pe istorici și pasionîndu-i, această percepere devine mult mai dificilă, și chiar improbabilă, dacă fenomenul artistic și cultural luat în considerare este cel contemporan. «Istoricul artei n-are destul recul ca să judece prezentul», e alt loc comun.

Istoricul culturii contemporane, ins angrenat în formele de manifestare ale epocii prezente, are, ce-i drept, dezavantajul acesta imens, față de istoricii culturii trecutului, al *lipsei reculului*, necesar cuprinderii întregului. Dar el are și avantaje, în schimb, și acestea sînt opuse drept contraargument. Posibilitățile de informare, cu mult superioare, oferite de studierea unor fenomene prezente, față de cele pe care le oferă studiul culturii trecutului, compensează acest neajuns. Șansa unică de a trăi fenomenul odată cu producerea lui, și nu prin reconstituirea arheologică, este dată numai istoricului artei prezente. Dinlăuntrul lor surprinzi mai bine interacțiunea misterioasă a fenomenelor artistice contemporane, dinspre țărmul unei arte simți cum bat spre insulele celorlalte brizele încărcate de efluvii, care se vor pierde în clipa următoare ca prezențe, urmînd a fi deduse doar din efectul lor.

Asimilarea tuturor momentelor unui climat spiritual, a tuturor nuanțelor atmosferei culturale dintr-o perioadă istorică, este privilegiul exclusiv al celui care-și duce viața înlăuntrul faptului contemporan de cultură, cu condiția ca el să poată discerne, cu luciditate, ceea ce e esențial, de fenomenele secundare. Se vorbește de « *climatul spiritual* » al secolului nostru. Alt loc comun. Sînt aici două primejdii. Mai întîi, de a nu-l sesiza și de a-l nega fără să-l simți. Nu e rară surditatea aceasta, capacitatea de a fi impermeabil la acest climat, de a nu-l sesiza și de a nu-l percepe — fapt care, dacă se petrece, este clar că se petrece datorită greșitei instrucțiuni primite în epoca de formație de către studiosul, atent la litera cărții învățate și scăpînd printre degete viața. În al doilea rînd există primejdia ipostazierii metafizice a « climatelor spirituale », care ajung să fie considerate entități imuabile, enstatice, configurate fixist, de către niște forțe asemeni acelora postulate în biologia lui Linné, și etanșe unele față de celelalte. Sînt « culturile-monade », pe care ni le flutură filozofia idealistă a culturii, de tip Spengler. « Spiritualitatea unei epoci » — spunem noi — ține însă de structura societății, de condițiile materiale ale existenței ei, și nu este în nici un caz o « constantă » de tipul miraculos al aparițiilor supranaturale. Ea nu este — ne spune materialismul istoric — dacă o reducem la adevărata ei natură, altceva decît totalitatea interacțiunilor reciproce ale diferitelor domenii din cultura unei societăți date: un soi de țesătură subtilă de efluvii intenționale, pornind, ca o lume a radiațiilor, din focare de manifestare culturale către alte focare, legînd universul lumii suprastructurale printr-o plasă inextricabilă de influențe reciproce, alcătuind adică, tocmai, un « climat cultural » (sau spiritual, după terminologia celor la care facem aluzie, deși nici noi nu repudiem termenul; doar că-i dăm un înțeles mai puțin evanescent, mai vital, mai firesc). Cam așa s-ar concretiza teza.

Există, într-o epocă, elemente dominante în cunoaștere, în filozofie și știință, în politică, etică, estetică, pedagogie și terapeutică deopotrivă, în toate ramurile de manifestare a conștiinței cunoscătoare și active. Există — n-o poate nimeni nega — și în epoca pe care o trăim elemente constitutive, dominante pentru fiecare din ramurile cunoașterii și acțiunii care derivă din cunoaștere, elemente care par să justifice ideea structurării veacului nostru pe anume *constante*. Ideile de ordin filozofic și estetic nu se pot însă proiecta mitologic, la modul ipostazierii lor în zei, după sistemul antichității. Ele nu sînt extra-mundane, exterioare faptelor și datelor lumii noastre sociale, și nici apriorice, atemporale, transcendentale. Diferența dintre noi, dialecticienii care recunoaștem tăria modului de a gîndi materialist-istoric, și gînditorii nedialecticieni, ca idealiștii filozofiei și esteticii, stă în faptul că aceste « *constante* » au, pentru noi, *nu* valoare metafizică, de destine inexorabile octroaiate veacului de voința absolută a unei ocîrmuiri din afara lumii, ci ne apar ca fiind *rezultatul* decantat al *diferențierilor și opozițiilor dintre atitudinile dominante istoricește în cultura unei epoci*. Sînt, fie *germenii* unui fel de a gîndi și de a simți lumea, care încă nu s-a cristalizat într-o cultură organică, fie *rezidurile* unor concepții învechite, care persistă să-și păstreze autoritatea pentru unii, împotriva dezmințirilor asvîrlite de faptele nou descoperite, intrate prin progresele continui ale științei doar în conștiințele cele mai înaintate. Am ajuns la capătul recapitulării tezelor. Anatomia sistemului de argumentație devenit loc comun, cam asta e; căutăm fiziologia lui în fapte. Ne interesează *substratul istorico-social* al acestor constante. Poate oare structura artistică, se întreabă, pe drept cuvînt, unii, poate stilul epocii, caracte-

rizat de fapte, dezvălui esența realului, contribuind în chip activ la progresele cunoașterii pe calea artei? Sau, dimpotrivă, ea este un sistem de mistificare a datelor cunoașterii celei mai înaintate, un sistem de învăluire a lor? (« Văl » este egal, dacă nu cu ascunderea totală, cel puțin cu una parțială, cu sustragerea obiectelor de cunoscut de sub rigorile atenției, nu prin distanțarea lui de conul scrutător de lumină, ceea ce în cazul prezentului nu se mai poate, ci prin interpunerea unor nebulozități, prin opacizarea parțială a mediului dintre ochi și obiect; și oriunde e vorba de *învăluire* și de *văluri*, e clar că, vorba Domnului de la Palisse, nu putem aștepta să ni se *dezvăluie* ceva!). Stilul epocilor trecute adeseori a fost un sistem de cenzurare disimulat dar dirijat subtil, a cunoașterii spornice. Istoria artei ne oferă în muzică, plastică, literatură, dans, teatru etc. — exemple celebre și tenace de mistificare, brutală ori grațioasă, indiferent, dar mistificare, a cunoașterii, prin operația dirijării gustului pentru frumos, prin propunerea conștientă, premeditată, a unui ideal estetic nemaicorespunzător cunoașterii veacului, dar convenabil claselor dominante care-l absolutizau și-l oficializau.

Pentru gîndirea concret-istorică a materialismului dialectic este neîndoios că semnul viabilității și valabilității unui ideal estetic este coincidența, sau măcar compatibilitatea înlăuntrul lui, a ideii de *frumos* cu ideea de *adevăr* și de *bine*. Postularea unității funciare a valorilor — esteticul, eticul și teoreticul — le prezintă, pentru omul nedezintegrat de nici o alienare, ca fiind trei fațete ale cristalului pur al cunoașterii de lume și de sine. De-a lungul diverselor epoci istorice ne-a fost însă dat să constatăm, în condițiile alienării omului, desmembrarea lui axiologică. Suprapunerea conceptelor de adevăr și frumos nu e posibilă decît valorificînd viața, iubind concretul existenței, recunoscîndu-i valoarea, făcînd din ea atît obiect al studiului, al cunoașterii teoretice, cît și obiect al artei, al desfătării estetice, cu rost nu mai puțin cognitiv. Către un « adevăr mai frumos decît adevărul » (« verità più bella del vero ») merg dezabuzații, deziluzionații, cei nemulțumiți de realitate, cum erau, după triumful cumplitei tiranii a principatelor de tip machiavellic ce au înlocuit republicile Renașterii, artiștii secolului XVI, care au scornit formula. Faptul e cunoscut și catalogat istoricește. Este numai unul din exemplele de mutație a idealurilor estetice în funcție de substraturile istorico-sociale ale valorificării cunoașterii. Ar fi necesare mai multe volume pentru a analiza în felul acesta « profilul » tuturor epocilor de cultură, « climatul lor spiritual », « constantele » fiecăreia, descoperite în toate manifestările culturale, implicate în toate operele, admițînd că asemenea constante sînt o realitate pentru o epocă. Operația e ispititoare și ea intră în programul nostru, pentru ipoteza că ne va fi dat să o facem vreodată, cum intră în proiectele fiecărui istoric și critic, de obicei sortite să n-ajungă a fi realizate decît parțial.

În ceea ce privește epoca noastră, pentru înțelegerea artei de implicații antinomice a căreia ne-am permis să facem doar incursiuni uneori în arta altor epoci, s-a afirmat de atîtea ori că este vorba de o epocă « dramatică », și istoria ei îndreptățește cu prisosință acest calificativ, încă prea blînd parcă, față de ceea ce constatăm ca date ale experienței.

Se află, în arta secolului XX, atîta cîtă s-a produs în aceste 13 lustre (care reprezintă totuși mai bine de jumătate din durata lui), *caracteristici* care trebuiesc desprinse și interpretate. Unele țin de presimțirea concepției noi de lume și viață, pe care va promova-o viitorul, altele țin de trecutul încă nelichidat și de metamorfozarea, bolnavă adeseori, în raportări estetice ale omului la lume, a unor incapacități de raportare vitală la solicitările ei practice, politico-sociale și etice, dublate de o incapacitate de a mai integra teoretic concretul.

Încă un truism: se spune că arta secolului nostru pune probleme mai multe și mai grele decît arta altor epoci, pentru motivul că în ea și-au imprimat pecetea nu numai cele două filozofii antinomice, a vechiului și a noului (care, la urma urmei, acționează în fiecare veac, în chipuri diferite), ci și pentru un alt motiv, de ordin cu totul nefilozofic și necultural: amestecul « non-artei » în artă. Obiectele manufacturiere, industriale, care erau altădată cu totul separate, ca zonă de interesare a societății, de obiectele artistice, astăzi concurează și înghit arta, înlocuind-o. Publicitatea operelor de artă, concertelor, spectacolelor de teatru, expozițiilor, muzeelor și artiștilor înșiși, recurge la mijloacele moderne puse la dispoziție de tehnică și de industrie, și aceste mijloace ajung să fie confundate, printr-un mecanism psihic lesne de înțeles, cu înseși artele respective, ceea ce îngreuie situația. S-a tras de curînd în lumea artistică occidentală semnalul de alarmă, pentru muzică de pildă: s-a arătat că manufactura muzicală, care confecționează succesiuni de ritmuri, folosite ca incitări ale individului la îndeplinirea anumitor, diferitor, funcții biologice, face parte din seria industrială de produse de consum, oferindu-ne drept artă simple

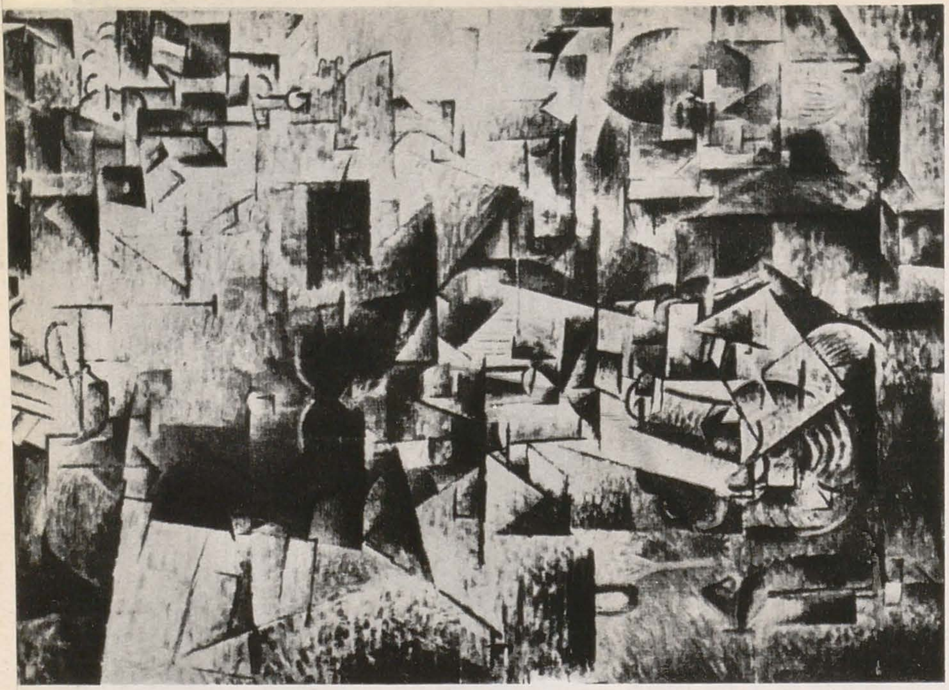
JUAN GRIS: Micul dejun — ulei

1. PABLO PICASSO: Maia şi păpuşa ei — ulei

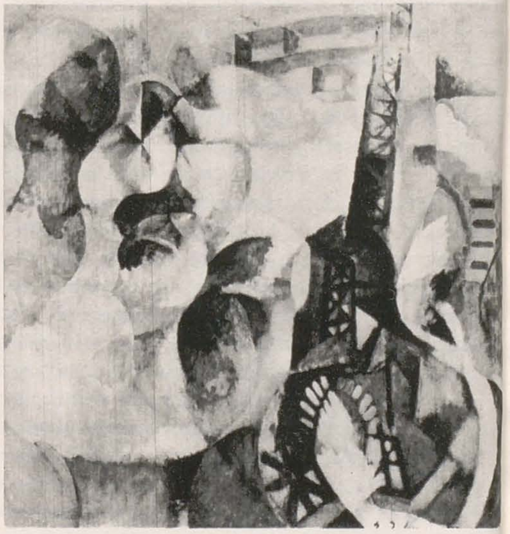
2. ROBERT DELAUNAY: Forme circulare, soare, turn — ulei

3. WASSILI KANDINSKY: Cu arcul negru — ulei

4. HENRI MATISSE: Lecţia de pian — ulei



1



2

fragmente ale lumii noastre fizice. Eliminînd din ele valoarea estetică, ce nu poate decurge decît din gîndire creatoare, din reflectarea intenţionată a realităţii prin cunoaşterea ce se slujeşte de imagine muzicală, seria de obiecte manufacturiere, industriale, ori de procedee mecanice pentru incitarea subconştientă a omului la acţiuni fizice, elimină ceea ce e superior în om. Substituindu-se artei adevărate îngreuiază studiul ei, căci marele public ajunge să le confunde şi consideră că se comportă ca iubitor al artei, satisfăcîndu-şi necesităţi de ordin estetic, atunci cînd doar *consumă* ceea ce instinctele îl împing să consume, pe calea diferitelor simţuri.

În condiţiile alienării omului, în societăţile bazate pe exploatare şi oprimare socială, reacţiile interesat-dirijate ale individului-robot constituie ceea ce e important pentru sistemul social — e un fapt clasic ştiut — şi nu persoana umană integrată. Marxismul, s-a văzut, demască această primejdie şi deschide perspectiva unei umanităţi absolvite de înstrăinarea omului de sine însuşi, scăpată de coşmarul alienării. Este perspectiva graţie căreia putem crede în viitorul şi salvgardarea valorilor umane.

Această perspectivă a recuperării omenescului în om, a dezvoltării unei umanităţi ferite de alienare, arta modernă o poate *sluji* ori, dimpotrivă, o poate *nesocoti*. Dacă o slujeşte, arta contemporană nu poate să nu fie purtătoarea unui mesaj. Acest mesaj poate fi inclus în operă la diverse grade de lizibilitate. Mesajul se elimină numai în cazul nesocotirii acestor deziderate ale dramaticei existenţe a omului contemporan, ori în cazul luptei împotriva realizării lor. Mesaj nu înseamnă « subiect » sau « tematică ». Mesajul se transmite prin conţinutul adînc al operei. Aşa fiind, să vedem ce se constată, la cea mai puţin insistentă apropiere chiar, de arta nouă, ce izbeşte la arta diverselor curente moderne, de o coloratură sau de alta, care pretind a fi arta conformă spiritului veacului nostru? Există oare un « climat comun » pentru întreaga cultură a veacului, cîtă au produs-o aceşti 65 de ani scurşi? Multiplicitatea « ism»-elor ar păre s-o desmintă ! Nici un veac n-a trăit atîtea, şi atît de rapid consumate « revoluţii » în artă şi literatură nici unul n-a făcut atît de perfect « tabula rasa » de tot ce l-a precedat, şi totuşi nici unul n-a rămas atî de legat de determinismul istoric, cu fiecare di « detaşările » lui !. . . Alt loc comun, citat. Este drep că estetica veacului XX are un leit-motiv: lupt împotriva esteticii ca atare, proclamarea crizei ide de frumos şi de artă, afirmaţia necesităţii unei « art de dincolo de artă ». « Facciamo corragiosamente brutto nella letteratura (e nell'arte) » — ceruser futuriştii, prin manifestul lor din primul deceniu veacului XX. Alţii au ajuns să proclame criza art altfel, revendicîndu-se de la enunţul laconic al lu Arthur Rimbaud, care, cu 40 de ani înainte, spusese « ideea de *frumos* s-a învechit ». De fapt, nu « idee ***de frumos***» se învecheşte, ci «***ideea*** de frumos» adică nu se poate demoda ideea că frumosul există că trebuie să existe, dar cade în desuetudine concepţi

3

4

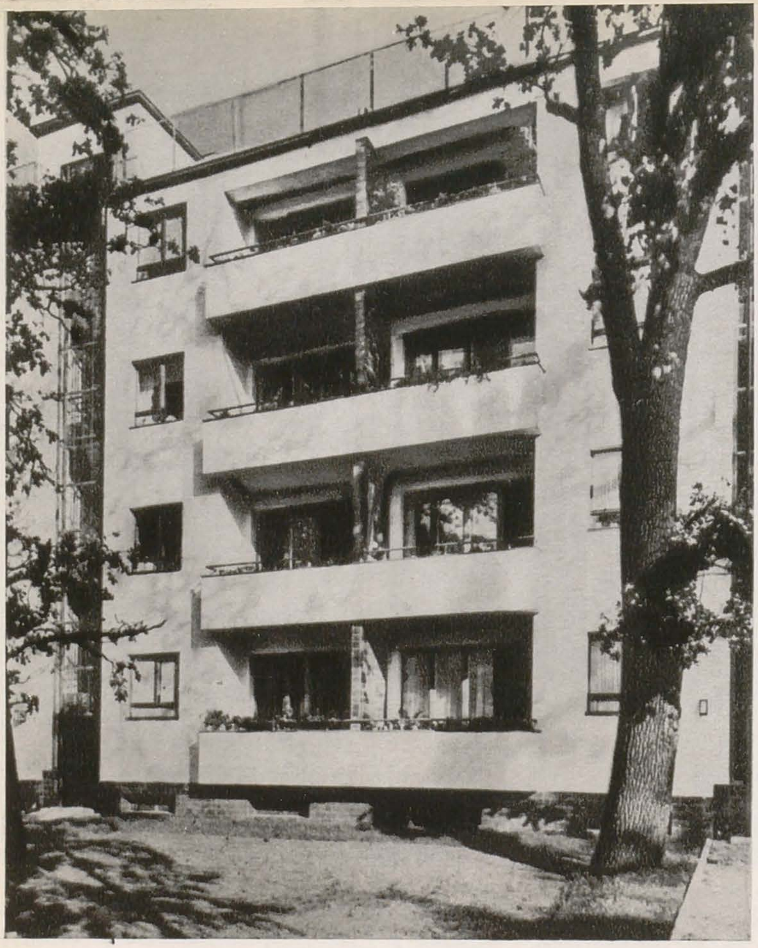
despre ce este și ce nu este frumos, despre ceea ce trebuie să fie proslăvit ca frumos prin artă, și ceea ce nu trebuie.

Climatul cultural al secolului XX a început prin a se afirma ca *un climat antiestetic*. De fapt nu era o opoziție față de orice artă și orice estetică, dat fiind că noile «isme», instaurate în numele acestei opoziții, devin ele însele estetici, se afirmă ca niște « curente artistice » cu caracter intolerant față de tot ce e în afara lor, așa cum îi stă bine oricăruí nou curent care se respectă. Nefăcînd nici o excepție de la regula afirmării prin negarea trecutului, noutățile veacului s-au devorat unele pe altele cu o viteză și o voracitate compatibile cu ritmul accelerat al secolului mașinismului. Este vorba, la toate însă, s-a spus și se repetă cu fiecare nou « ism », de o opoziție față de estetica tradițională. De o opoziție manifestă, cel puțin. Dar există oare o estetică a tradiției? Una singură? au o serie, reductibilă la unitate? Nu cumva, din lunga serie istorică tradițională, « revoluțiile » artistice ale veacului XX au ales, pentru a i se opune, o singură îndrumare estetică, *pe cea imediat anterioară?* (cum se întîmplă întotdeauna cu curentele inovatoare). Analiza fenomenelor petrecute în artă demonstrează că opoziția aceasta s-a manifestat. S-a manifestat ea însă față de o singură îndrumare a esteticii tradiționale, oare, confundată cu întreaga tradiție? Unii autori sînt de părere că da, și o identifică tocmai cu estetica ultimelor decenii ale veacului XIX, cea care are la bază filozofia pozitivismului, filozofia burgheziei din epoca afirmării puterii ei. Dar, pentru a înainta în aceste analize, să confruntăm faptele, petrecute în spațiul unde s-au fiert, și dospit, și clocit, și refiert, formulele, rînd pe rînd scoase din pălăria de prestidigitator a istoriei artei secolului nostru: Parisul, orașul artelor de cel puțin două sute de ani, — și încă și azi centrul lor cel mai prețuit.

★

Ca toate « secolele » din istoria culturii, care n-au întotdeauna nici durata obligatorie de 100 de ani, (« Secolul » lui Pericle a ținut trei decenii, al lui Ludovic al XIV-lea vreo șapte, iar « secolul de aur » spaniol a durat de la 1554 pînă la 1680 !), secolul al XX-lea artistic s-a născut la o dată care nu coincide cu prima oră a primei zile din primul său an calendaristic, 1901 ! Unii cred că-i pot descoperi nașterea cam cu două decenii înainte, alții o întîrzie cu cîțiva ani după pragul cifric. Pentru primii, (dacă e vorba de istorici de artă) secolul XX se naște odată cu întemeierea « Societății Artiștilor Independenți », la 1884, manifestare care legaliza doar existența « *de facto* » a unei estetici neoficiale, afirmată încă de pe la 1863, dacă este să-i recunoaștem lui Edouard Manet meritele de precursor al impresionismului, literalmente afirmat ca grup începînd din 1874. Într-adevăr « Dejunul pe iarbă », operă care a suscitat atîtea discuții și a declanșat scandalul cel mare în lumea celui de al doilea imperiu francez, pudibondul Napoléon III

(urmare în pag. 200)



WALTER GROPIUS: Bloc de locuințe în parcelarea Siemenstadt, în apropiere de Berlin (1930)

arh. M. MELICSON

CURENTE, TENDINȚE ȘI PERSONALITĂȚI ÎN ARHITECTURA CONTEMPORANĂ (I)

BAUHAUS

Se vorbeşte tot mai stăruitor în occident despre o criză a arhitecturii contemporane.

Tendințe contradictorii își fac loc în paginile publicațiilor de specialitate, ale revistelor de artă şi chiar în cotidiene. Se scrie azi mai mult despre arhitectură decît oricînd în trecut. Se polemizează aprins, se vehiculează idei, de cele mai multe ori personale şi subiective. Se militează cînd pentru geometrie pură, abstractă, raționalistă, structuralistă, lipsită de sentiment, cînd pentru spargerea totală a formelor, pentru neoromantism, ba chiar pentru neogotic, neosecession, neobaroc etc.

Într-un vălmăşag de curente şi tendințe contradictorii şi derutante se fac auzite glasuri lucide, fie ale unor critici cu autoritate, fie ale unor personalități cu un bogat trecut de realizări arhitecturale, care fac un aspru rechizitoriu situației existente în arhitectura occidentală.

Una dintre aceste personalități — poate cea mai marcantă şi cu principiile teoretice cele mai consecvente — Walter Gropius, spunea într-o conferință ținută în 1961 [1]:

« Toate aprecierile din ultimul timp privitoare la starea arhitecturii în jurul anului 1960 sînt dominate de două cuvinte: confuzie şi haos.

Pare că predomină impresia că tendințele specifice arhitecturii secolului XX, aşa cum au fost ele demonstrate încă acum 50 de ani şi care constituiau pentru autorii lor o unitate indivizibilă şi profund simțită, s-au spart astăzi în atîtea bucăți, încît reunirea lor rațională pare imposibilă. Descoperiri tehnice, salutate la început ca mijloace grandioase pentru scop, au devenit azi scopuri finale; metode personale de proiectare se întăresc, devenind dogme agresive; un interes redeşteptat pentru trecut devine recădere în copilărie eclectică; abundența materială ne momeşte spre lipsa de răspundere socială şi favorizează o artă de lux estetizantă.

. . .Rafinata noastră propagandă de vînzare, abuzînd în mod nesocotit de limbă şi falsificînd toate valorile, a subminat toate concepțiile noastre despre bun simț şi morală, ca să nu mai vorbim despre stimularea risipei planificate. Goana după reclamă, pentru proiecte mereu noi şi senzaționale, a înăbuşit căutările pentru un cadru uman armonios echilibrat... Haosul şi confuzia derivă numai din mentalitatea afaceristă unilaterală care domină viața noastră modernă ».

Apreciere aspră dar adevărată, care capătă o greutate cu atît mai mare cu cît vine din partea unuia din creatorii vocabularului arhitecturii contemporane.

O analiză a curentelor şi tendințelor arhitecturale actuale este foarte dificilă. Spre deosebire de începutul secolului nostru, cînd lupta se dădea între o tabără a « modernilor », bine conturată, şi una, la fel de bine conturată, a « conservatorilor » — astăzi aproape fiecare mare personalitate reprezintă dacă nu un curent, cel puțin o tendință divergentă.

Este cert că în fața unei crize a curentului « raționalist » — ajuns din cauza absolutizării la unele dogme neviabile, sterile — numeroşi creatori au reacționat

[1] Walter Gropius — Arhitectul în oglinda societății, în revista ,,Der Architekt'', Nr. 9/1961

Profesorii Bauhausului, în 1925, pe acoperişul construcției destinate atelierelor şi camerelor studenților. De la stînga la dreapta: Joseph Albers, Hinnerk Scheper, Georg Muche, Ladislas Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Yoost Schmidt, Walter Gropius, M. Breuer, W. Kandinsky, Paul Klee, L. Feininger, Gunte Stoelzl, O. Schlemmer

pornind pe drumul unui subiectivism plastic, care s-a dovedit la fel de steril, sau al unui nou eclectism, nu mai puțin fără de ieşire.

O astfel de analiză nu este posibilă fără o trecere în revistă cît de sumară, a drumului parcurs de arhitectura contemporană în cei 50—60 de ani de la naşterea primelor ei idei directoare.

1. PRIMELE ÎNCEPUTURI

Naşterea arhitecturii contemporane este strîns legată de revoluția industrială şi dezvoltarea rapidă a mijloacelor de producție în cursul secolului XIX, de implicațiile economice şi sociale ale acestei dezvoltări, de ascuțirea contradicțiilor societății capitaliste.

Trecerea de la academismul şi eclectismul secolului XIX la arhitectura « modernă» a secolului XX a fost pregătită în ultimele decenii ale secolului XIX şi oricît ar părea de paradoxal, nu de către arhitecți — închistați în dogme şi transformați în decoratori de clădiri — ci de către tehnicieni.

Într-adevăr, secolul XIX a văzut dezvoltîndu-se în construcțiile inginereşti — ridicate pentru a satisface necesitățile industriilor şi transporturilor în plină dezvoltare — o estetică inginerească superioară celei arhitecturale contemporane ei. Hale industriale, silozuri, poduri, construite pe baza celor mai noi sisteme tehnice, cu materiale noi (fier, sticlă şi apoi beton armat) erau ridicate în termene scurte, supunîndu-se la două imperative: economie şi calculul matematic. Plastica acestor construcții era rezultanta proceselor funcționale, a tehnologiei, a materialelor şi sistemelor constructive. Considerate la început urîte — multe şi erau, de altfel — ele căpătau treptat valori estetice. Cristal Palace (Londra, 1851), Galerie de machines (Paris 1889) — construcție gigantică acoperind, fără puncte de sprijin interioare, o suprafață de 115 m × 420 m prin arce metalice de 45 m înălțime — sau Turnul Eiffel (Paris 1889) reprezintă nu numai noi concepții spațiale, ci şi sîmburii unei noi estetici, venind în totală opoziție cu cea care dăduse naştere Operei din Paris (1861), monument caracteristic pentru nevoia de zorzoane a parvenitei « aristocrații » din Second Empire.

Abisul dintre tehnica în plină dezvoltare şi formele arhitecturale perimate era sesizat de intelectualitatea epocii: « Umanitatea va produce o arhitectură în întregime nouă, ieşită din epoca ei, exact în momentul în care se vor putea utiliza noile metode create de industria ce se naşte » (Théophile Gautier). « Orice formă căreia nu i se poate explica rațiunea nu poate fi frumoasă », proclama Violet Le Duc o lozincă care avea să devină baza « funcționalismului » sec. XX.

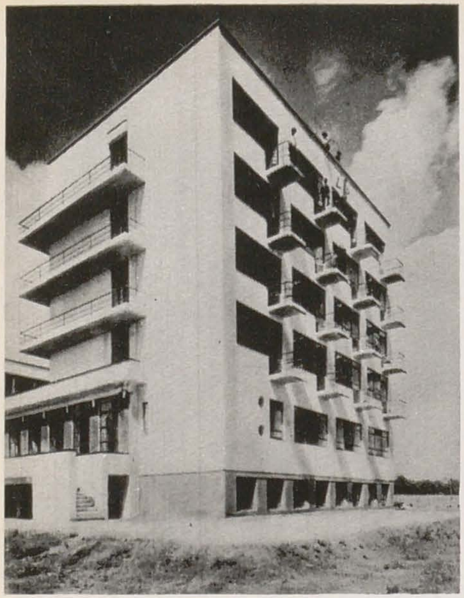
Trecerea la o arhitectură care să satisfacă noile cerințe sociale, noile condiții de trai, noul conținut social al arhitecturii — a fost pregătită pe plan profesional în cîteva decenii cuprinse în jurul anului 1900.

Numele cîtorva arhitecți pionieri rămîn legate de căutările teoretice şi practice pentru definirea unor principii capabile să scoată arhitectura din marasmul eclectic al sec. XIX: Van de Velde, Otto Wagner, Berlage, Adolf Loos, Behrens — în Europa, Louis Sullivan şi Frank Lloyd Wright — în America.

Aceste principii erau întîmpinate cu ostilitate de o societate a cărei inerție de gîndire şi prost gust erau notorii.

În 1913, arhitectul Adolf Loos lansa un manifest rămas epocal: « Ornament şi crimă ».

« Am formulat şi proclamat legea următoare —spunea Loos: *pe măsură ce cultura se dezvoltă, ornamentul dispare de pe obiectele uzuale*. Credeam că aduc contemporanilor mei o nouă bucurie; ei nu mi-au mulțumit. Dimpotrivă, acest mesaj i-a



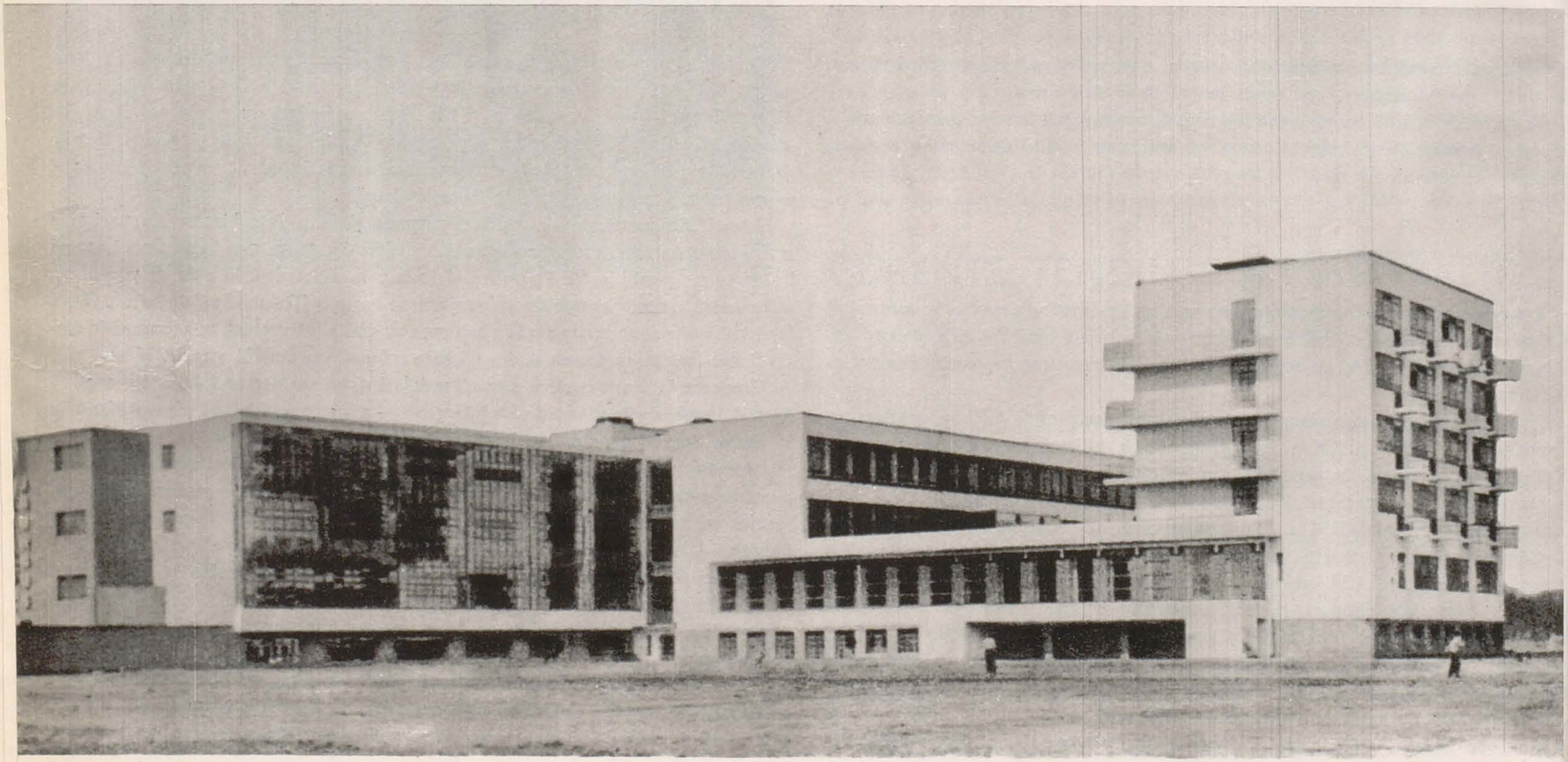
1. WALTER GROPIUS : Bauhaus Dessau — Căminul studenţilor (1926)

2. WALTER GROPIUS : Bauhaus Dessau — vedere de ansamblu

3. WALTER GROPIUS : Uzina Fagus-Werke din Alfeld (1912)

1

2



ımplut de tristeţe: ei erau copleşiţi de ideea de a nu mai putea « creea » ın ornament nou.

. . . Am spus celor amărîţi: consolaţi-vă. Deschideţi ochii şi vedeţi. Ceea ce ace tocmai măreţia secolului nostru este că nu mai este capabil să inventeze o ıouă ornamentaţie. Am învins ornamentul: ne-am învăţat să ne lipsim de el ».

De fapt nu era vorba numai despre ornamentare. «Ornament» însemna pentru rhitectură întregul arsenal eclectic de forme perimate, al căror conţinut încetase ă mai existe. Din experienţe personale şi idei noi — pornite din analiza lumii i civilizaţiei contemporane aflate în plină revoluţie industrială, economică şi ocială—apar elementele unor noi concepţii arhitecturale. Acestea încearcă să ăsească noi soluţii arhitecturale unor probleme stringente de viaţă, pe care contra-licţiile societăţii capitaliste le scosese la suprafaţă cu violenţă. Erau probleme egate de ascuţirea contradicţiilor sociale, de ridicarea hotărîtă a maselor la luptă ɔentru drepturile elementare, de transformarea treptată a modului de trai sub mpulsul producţiei de masă şi al descoperirilor ştiinţifice şi tehnice.

Se impunea remodelarea aşezării umane, desfigurată de dezvoltarea urbană apitalistă, haotică şi supusă interesului privat. Locuinţa pentru marile mase levenea, pentru prima oară în istorie, o problemă arhitecturală. Industria punea a dispoziţia constructorilor o tehnică nouă şi noi materiale, care eliberau rhitectura de servituţi milenare. Fabricile trimeteau pe piaţa de consum milioane le obiecte de uz curent care uşurau viaţa şi schimbau tradiţii şi obiceiuri de trai, dînc înrădăcinate de secole.

Nimeni nu stăpînea încă acest proces complex, care cuprindea vertiginos toate domeniile vieţii şi răsturna toate valorile.

2. BAUHAUS: SPRE REINTEGRAREA ARTISTULUI ÎN VIAŢA REALĂ

Primul sistem organizat, care încerca să sintetizeze căutările şi năzuinţele epocii şi să găsească forme arhitecturale adecvate noului cadru în care să se desfăşoare activitatea umană, a fost « Bauhaus »: Şcoala de arte şi meserii înfiinţată în 1919 la Weimar de arhitectul Walter Gropius.

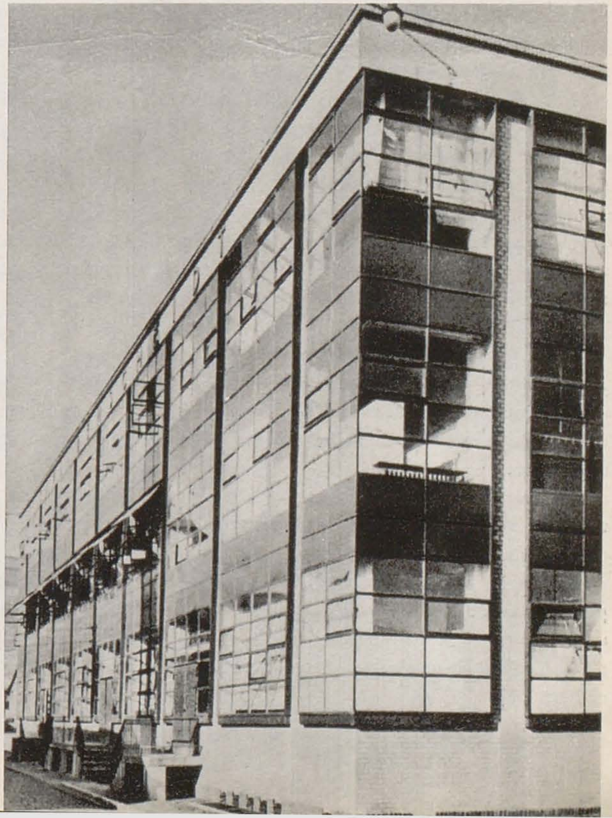
Ce a însemnat Bauhaus, care au fost metodele şi realizările sale, elementele pozitive şi erorile sale, influenţa exercitată asupra mişcării arhitecturale şi artistice contemporane?

« *Viaţa însăşi, cu toate aspectele sale, era obiectul studiului nostru*. (Sublinierea noastră). Cum să trăim, cum să muncim, cum să ne recreem, cum să creem pentru societatea noastră în transformare un mediu de trai mai bogat, acestea erau preocupările noastre sufleteşti », declara Walter Gropius.

Într-un articol scris în 1935[1], el definea astfel scopurile şcolii: « Bauhaus a fost înfiinţat în 1919 cu scopul precis de a realiza o artă arhitecturală modernă, care, ca şi natura umană, era menită să fie atotcuprinzătoare. El s-a concentrat

[1] W. Gropius, Scope of total arhitecture, Harper — Brothers, New York, 1955

3



WALTER GROPIUS: Macheta unui bloc lamelar de locu
cu structură de oțel (1930)

în primul rînd în special asupra unei probleme a cărei rezolvare devenise extrem de presantă: a împiedica omenirea să devină sclava mașinilor prin salvarea producției de masă și a căminului de la anarhia mecanică, redîndu-le scopului, sensului lor și vieții. Scopul nostru era de a elimina dezavantajele mașinii fără a sacrifica nici unul din avantajele ei reale ».

. . .« Ambiția noastră era de a-l scoate pe artistul creator din turnul său de fildeș, de a-l reintegra în viața reală, de muncă cotidiană, și în același timp, de a lărgi și umaniza spiritul rigid și eminamente materialist al oamenilor de afaceri. Concepția noastră despre unitatea fundamentală dintre toate genurile de « desen » și viață era în totală opoziție cu principiul « artei pentru artă » și filozofia atît de periculoasă ce rezultă — afacerile ca scop în sine ».

. . .« Standardizarea mecanismului practic al vieții — explică în continuare Gropius — nu implică transformarea individului în robot, ci, dimpotrivă, eliberarea existenței sale de asemenea balasturi, astfel ca el să se poată dezvolta mai liber și la un nivel mai înalt ».

Astăzi, după atîția ani, aceste țeluri nu și-au pierdut cu nimic actualitatea. Ele n-au putut fi realizate în societatea capitalistă, opusă fundamental acestor idei și generatoare tocmai a transformării omului în robot, a izolării artistului, a ruperii lui de realitate și de viața socială și economică.

3. O NOUĂ UNITATE ÎNTRE ARTE ȘI MESERII

Pornind de la aceste principii, Gropius a încercat să realizeze la Bauhaus o nouă unitate între arte și meserii, unitate pierdută în decursul evoluției societății capitaliste.

Aici au fost elaborate principii noi de modelare artistică a obiectelor industriale, principii care au constituit puncte de cotitură nu numai în dezvoltarea artelor decorative, dar și a arhitecturii.

Industria, aflată la începuturile dezvoltării producției de masă, lua ca model pentru reproducerea în serie obiectele realizate pe cale artizanală. Dar acolo unde măiestria meșteșugarului manual, creator și executant al obiectului, realiza o operă de artă, mașina producea o contrafacere impersonală, urîtă și de proastă calitate.

Mai tîrziu, ca un paleativ, industria a apelat la artiștii decoratori, însărcinîn să camufleze proasta calitate a obiectului produs, printr-o decorație care apropie de obiectul artizanal.

Arta și industria mergeau mai departe pe drumuri diferite, fără să întîlnească.

La Bauhaus, pentru prima oară, artiștii au încercat să înțeleagă industria a-i desluși legi estetice specifice.

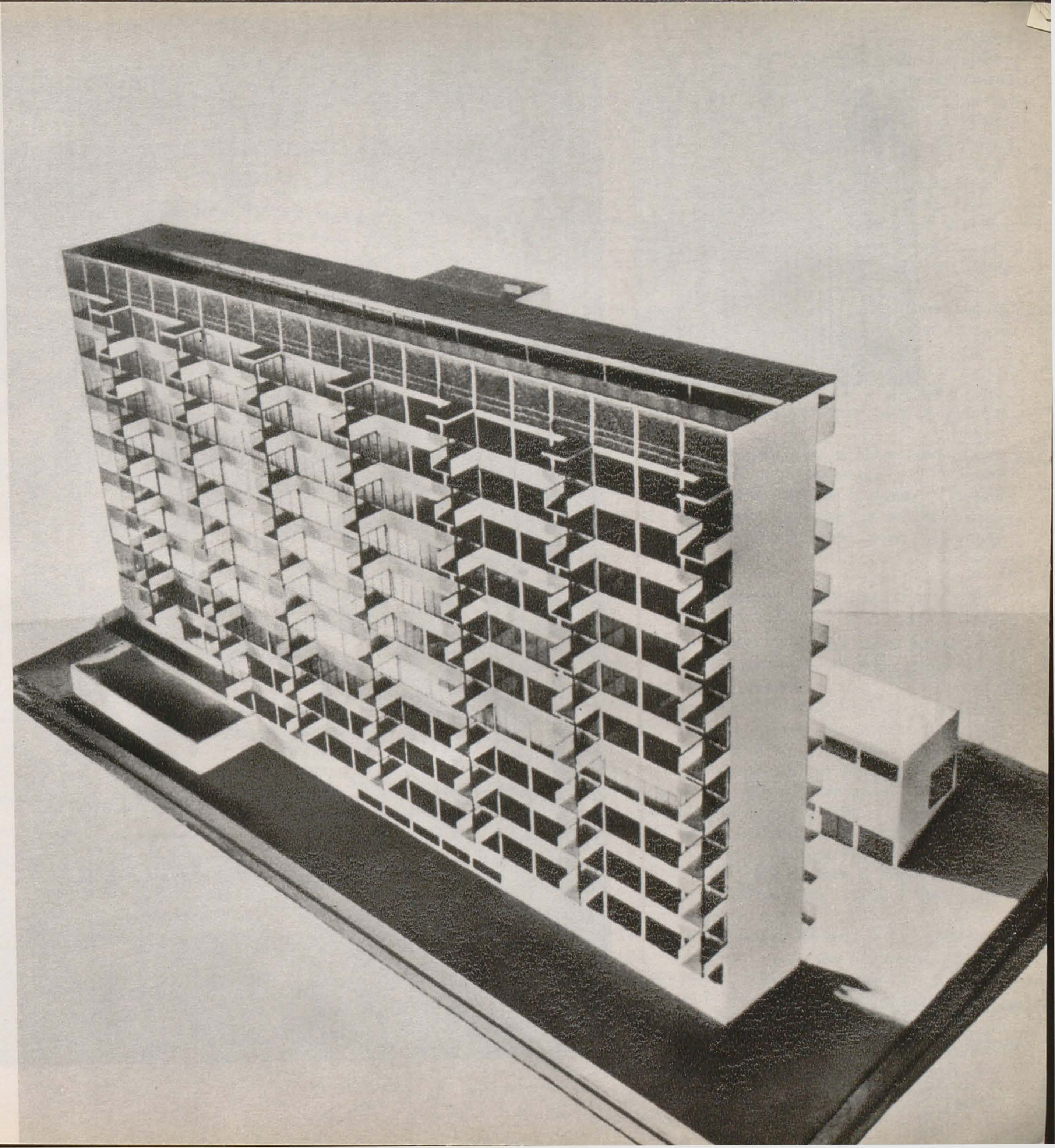
A fost închegată treptat o nouă metodă de învățămînt al artelor, în care tradițională dintre artist și meseriaș era eliminată, în care se urmărea stu procesului de producție industrială pentru ca mașina să fie supusă voinței pr tantului creator. Elevii învățau totodată să cunoască natura și posibilitățile spe fiecărui material, astfel încît mașina — considerată ca o continuare și perfecțio a uneltei manuale — să poată fi folosită cu randamentul optim.

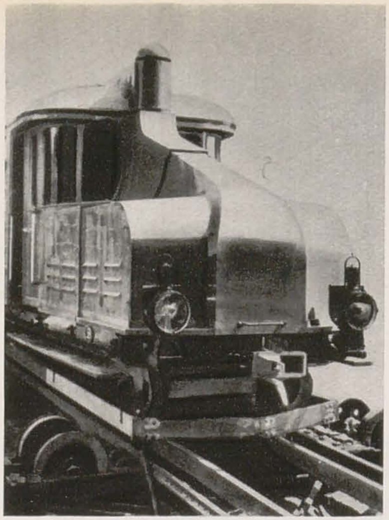
În acest fel, educația la Bauhaus era îndreptată nu spre munca de mes manual, ci spre dezvoltarea unui nou tip de artist, a cărui creație trecea planșeta de desen la modelarea cu propria-i mînă, în lemn, fier sau argilă a « p tipului » perfect, model standard apt a fi preluat de industrie și trecut în prod de masă. Aici se lichida contradicția dintre procesul de producție industri supus unor norme tehnologice și metode raționale și economice — și forma zanală », născută din cu totul alte metode de muncă și frînînd de fapt proc de serie.

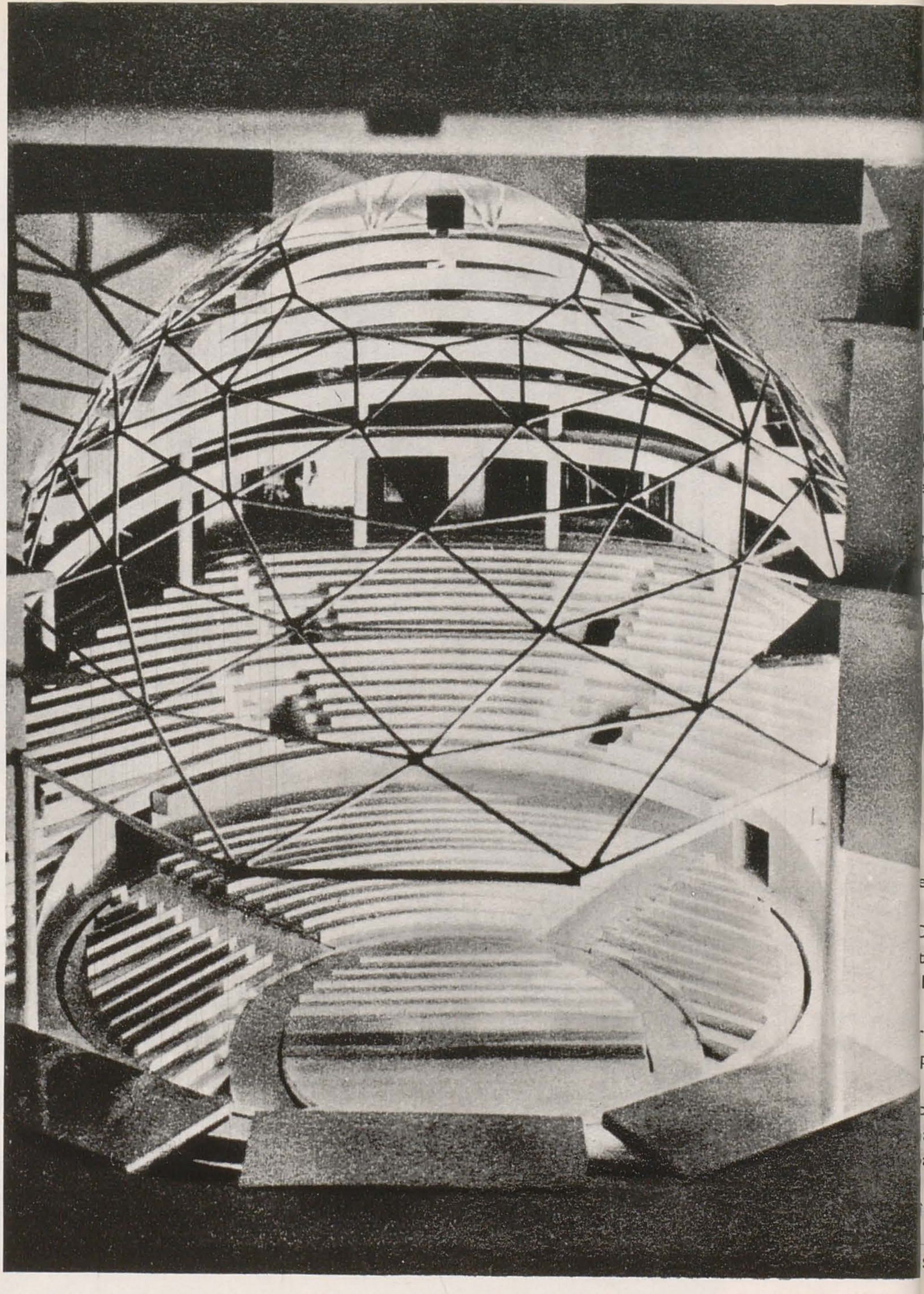
Pornind de la funcțiunea și destinația produselor de consum, de la cer proceselor tehnologice de producție, de la structura, rezistența și modul s de prelucrare a fiecărui material, se urmărea descoperirea unor noi posib de expresie plastică a obiectelor, noi principii în același timp funcționale și est care să le determine forma corespunzătoare.

La Bauhaus se năștea astfel o nouă activitate de creație, astăzi larg răsp și fără de care este de neconceput producția modernă: « industrial design

« Designerul » de azi nu e un simplu desenator. El creează forma obie în conformitate cu funcția lor și cu tehnologia de uzinare, studiază modul de fol adaptînd lucrurile oamenilor și nu invers, dînd utilului o formă estetică p mașina o poate executa în mod ideal, cu o perfecțiune neatinsă nic de meșteșugar.







WALTER GROPIUS: Model de locomotivă (1913)

WALTER GROPIUS: Proiect pentru un teatru total (1926)

4. ARHITECTURA, O NOUĂ SINTEZĂ A ARTELOR

Din punct de vedere al dezvoltării arhitecturii contemporane, meritele Bau-ausului sînt atît de ordin teoretic, cît şi practic. Pentru prima oară, activitatea rhitecturală era concepută nu ca activitatea strict individuală a « creatorului de ațade » din secolul XIX, ci ca o activitate de echipă grupînd un număr de indivi-lualități creatoare a căror putere de creație sincronizată este capabilă să dea « un otențial superior sumei muncilor îndeplinite de acelaşi număr de indivizi izolați » Gropius).

Pentru Gropius, scopul arhitectului era să aducă la unitate complexul de pro-leme tehnice, sociale şi plastice ale construcției. Mai mult, în manifestul lansat n 1919 de Bauhaus, se poate citi: « Scopul final al oricărei activități plastice, este dificiul. În trecut, artele plastice urmăreau să *decoreze*, sarcina cea mai nobilă intre toate; ele nu erau decît elemente inseparabile ale marii arte de a construi. Astăzi, artele sînt izolate în ele însile. Numai o colaborare deliberată, o inter-enetrare a activității tuturor celor care participă la operă, poate să-i smulgă in această izolare. Arhitectul, pictorul şi sculptorul trebuie să învețe din nou să unoască şi să înțeleagă edificiul în complexitatea sa, în întregul şi în părțile sale. tunci, operele lor vor regăsi singure spiritul arhitectural pe care arta de salon făcuse să-l piardă »[1].

În primele decenii ale secolului nostru, aceste idei erau larg acceptate de lumea tistică. În aceşti ani, arhitectura se dezvolta în legătură cu artele plastice şi teo-ile estetice noi au influențat într-o oarecare măsură arhitectura, ca de pildă ubismul.

Pe de altă parte, artiştii se preocupau de arhitectură. Doesburg, Malevici, eorg Munche, Herbert Bayer au construit machete de arhitectură, au propus sisteme arhitecturale », văzute bineînțeles printr-o prismă exclusiv plastică. această influență reciprocă se încerca o unificare a concepțiilor plasticienilor arhitecților, o nouă sinteză a artelor.

Această sinteză a încercat s-o realizeze Bauhausul.

5. ETAPELE DE DEZVOLTARE A ŞCOLII

Şcoala lua ființă în 1919 la Weimar, oraş în care funcționau sub conducerea lui enri van de Velde o şcoală de arte şi meserii şi una de arte plastice.

Însărcinat cu reorganizarea acestor şcoli, Gropius le uneşte sub denumirea Das Staatliche Bauhaus Weimar". Funcționînd la Weimar pînă în 1924, şcoala te mutată la Dessau în 1925, ca urmare a opoziției întîmpinate din partea guver-lui Thuringiei.

La Dessau se pun la dispoziție fondurile necesare pentru o construcție nouă e să adăpostească şcoala. În 1926 Bauhaus se mută în noul său local, construit pă planurile lui Gropius.

Aici Gropius a continuat să conducă şcoala pînă în 1928 cînd a demisionat; ropunerea sa, conducerea a fost preluată de arhitectul comunist Hannes Meyer ă în 1930 cînd a fost înlocuit de Mies van der Rohe. Mutată în 1932 la Berlin, ala e închisă în 1933 de nazişti ca fiind « o clocitoare de bolşevici ».

Perioada de la Weimar a şcolii a fost de experimentări de laborator. Gropius nsese un grup de profesori făcînd parte din avangarda considerată de « stînga » a mişcării artistice europene: Klee, Kandinsky, Feininger, Schlemmer, Moholy-Nagy etc. Erau reprezentanți ai tuturor curentelor care se năşteau peste noapte, absolutizînd exploziv cele mai « revoluționare » idei, uniți prin acelaşi nihilism față de trecut, aceeaşi ură pentru academism, aceleaşi tendințe de a găsi noi mij-loace de expresie artistică corespunzătoare omului contemporan. La Weimar, grupul olandez « De Stijl », în frunte cu Van Doesburg, a încercat să influențeze Bauhausul, pe care îl considera prea « expresionist ».

Oraşul lui Goethe şi al tradițiilor clasice, Weimar nu era locul cel mai potrivit pentru desfăşurarea activității Bauhausului. Nevoit să ducă o luptă continuă pentru asigurarea fondurilor şi a condițiilor sale de existență, fiind considerat de conservatori ca un mijloc de propagandă socialistă, de meseriaşi ca o amenințare directă a profesiunii lor, de guvernanți ca fiind prea radical, Bauhausul e nevoit să-şi închidă porțile în 1925 şi să-şi găsească o altă reşedință.

La Dessau, şcoala — mutată într-un local care era expresia desăvîrşită a tuturor concepțiilor sale — ia un nou caracter, mai realist, purificat în bună parte de influențele expresioniste şi formaliste.

Fără îndoială că lărgirea sectorului de arhitectură şi preluarea unor cursuri de către absolvenți ai şcolii, educați în principiile unirii artei cu problemele prac-ticii industriale, au contribuit în mare măsură la accentuarea acestui realism şi eliberarea de căutările formale sterile.

Gropius a luptat în permanență împotriva experiențelor pur formale, pe care, prin formația lor, profesorii şcolii încercau să le promoveze.

Realist prin profesie, formație şi temperament, Gropius declara: « căutarea cu orice preț de forme noi care nu corespund unui conținut trebuie respinsă, ca şi folosirea unor forme — poetizate sau istorice — pur decorative » (1925).

6. PE PRIMUL PLAN, SARCINILE SOCIALE ALE ARHITECTURII

Acest realism şi-a găsit expresia în atacarea unor probleme, de cea mai mare importanță pentru dezvoltarea arhitecturii, pe care cu luciditate şi clarviziune, a încercat să le rezolve, printre primii, Gropius.

Era vorba de găsirea unor tipuri de locuințe de masă, economice şi prevăzute cu confort şi echipament modern. Se punea problema industrializării şi prefabri-cării construcțiilor; problema remodelării aşezărilor urbane, definirii principiilor unui tip nou de urbanism, dînd locuințelor aer şi soare; problema creerii unor noi tipuri de uzine, clădiri administrative, şcoli, teatre, centre social-culturale cores-punzînd noilor necesități de viață, noilor cerințe funcționale.

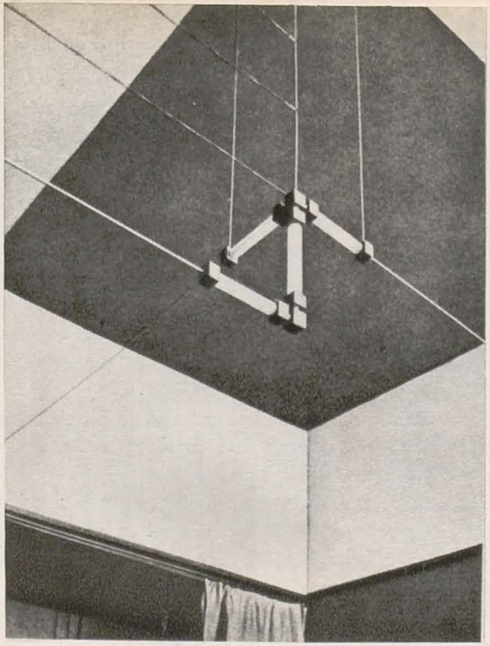
Se punea problema găsirii unor noi concepții spațiale, a unei noi expresii plas-tice, adecvate acestora şi corespunzătoare unor noi concepții estetice.

Rezolvările lui Gropius, elaborate în cea mai mare parte în munca de echipă din cadrul Bauhausului, nu numai că reprezintă puncte de cotitură în toate aceste domenii, dar rămîn în mare parte valabile şi astăzi.

A te ocupa de prefabricarea şi standardizarea elementelor de construcție într-un moment cînd nu existau nici premizele unui interes cît de mic din partea marii industrii pentru aceasta, reprezenta nu numai un act de curaj dar şi o mare putere de previziune asupra dezvoltării ulterioare a arhitecturii, asupra sarcinilor sale sociale complexe şi a celor mai raționale metode de rezolvare a lor.

S. Giedeon, Walter Gropius, Ed. Albert Morancé, Paris 1954

(urmare în pag. 203)



1

2

UNELE ASPECTE DIN ACTIVITATEA INSTITUTULUI „BAUH

YVONNE HASAN

Este firesc şi necesar să se discute în paginile revistei « Arta Plastică » despre mişcarea artistică din jurul Institutului « Bauhaus ». Şi aceasta nu dintr-o simplă necesitate de informare a artiştilor plastici despre problemele arhitecturii contemporane. Prezentarea concepţiilor şi activităţii « Bauhaus »-ului este binevenită aici pentru că presupune cel puţin începutul discutării unor probleme contemporane de estetică plastică generală, implicate în concepţiile fundamentale ale Institutului «Bauhaus».

TEZE ESTETICE IMPLICATE ÎN CONCEPŢIILE « BAUHAUS »-ULUI:

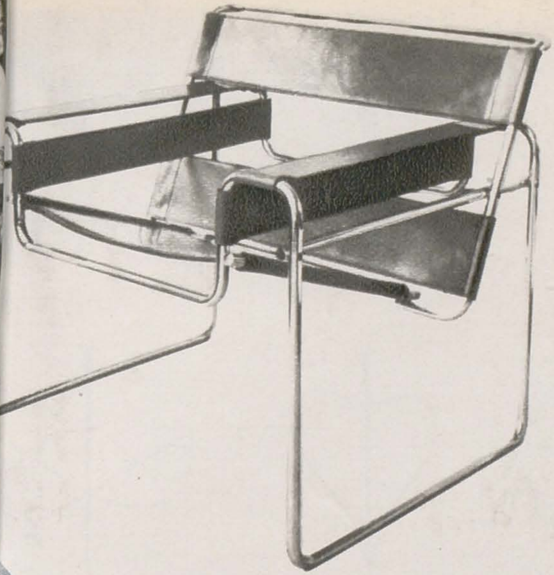
Despre viziunea plastică a secolului XX

Principalii istorici ai veacului XX sînt în genere de acord că în conturarea actualei viziuni plastice din domeniul arhitecturii şi al « desenului industrial »[1] aporturile hotărîtoare le-au avut cîteva nuclee artistice, constituite în anii 1918—1920, dintre care cel mai adesea se enumeră: gruparea din jurul revistei « De Stijl », mişcarea artistică sovietică din perioada respectivă, gru[...] jurul institutului german « Bauhaus » şi cea din jurul revistei francez[...] Nouveau »[2].

La toate grupările amintite găsim în centrul concepţiilor lor o idee[...] exprimată cu claritate şi anume că: viziunea plastică a omului din [...] indiferent dacă este vorba de construcţiile arhitectonice, de producţia [...] a unor obiecte utile, de operele de pictură, de sculptură sau de grafic[...] originea într-o rădăcină comună, în modul specific de viaţă al omului con[...] în raporturile specifice ce se crează în epoca noastră între om şi nat[...] tehnică, individ şi societate. Aceasta duce la o mentalitate şi o sensibilita[...] a omului modern, la un fel deosebit de a percepe şi înţelege natur[...] societatea. Totodată, la un mod specific de a acţiona în vederea transfo[...]

[1] Desenul industrial — crearea de modele pentru producţia industrială.

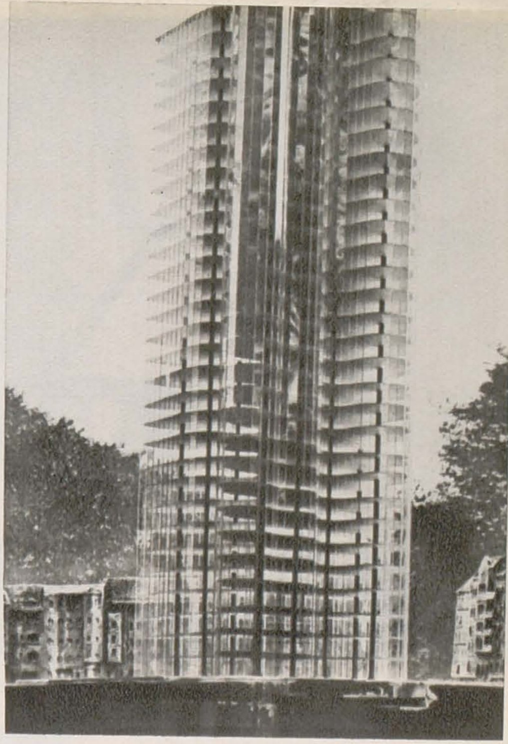
[2] Despre aportul mişcărilor artistice, cu preocupări similare, în ţara noastră, [...] se discute într-un articol viitor.



1. WALTER GROPIUS: Corp de iluminat alcătuit din becuri tubulare, suspendat pe tuburi de aluminiu (1923)

2. Interiorul Sarei Bernhardt (în jurul anului 1900). *Aglomerare sufocantă de perne, blănuri, obiecte bizare . . .*

3. M. BREUER: Scaun din tuburi metalice — oţel cromat cu ţesătură elastică neagră (1925). *Forme de o puritate aproape ascetică şi o logică stringentă caracterizează modelele de obiecte utile create de Bauhaus*



4. MIES VAN DER ROHE: Proiect de zgîrie-nori — oţel şi sticlă (1921). *Pereţii transparenţi, osatura internă a construcţiei vizibilă din exterior . . . Între spaţiul înconjurător şi cel interior al clădirii pare să fi dispărut orice oprelişte.*

4

stînd un principiu originar comun artelor plastice, este firesc să existe şi comune între ele, întrepătrunderi de viziune plastică, generală sau de de expresie.

rocesul de înnoire a arhitecturii şi desenului industrial, domenii în care ius-ul a avut un rol deosebit, s-au urmărit chiar conştient legături între itele domenii plastice. Dar întrepătrunderea mijloacelor de expresie s-a zat de multe ori şi spontan.

anourile transparente de sticlă sau plastic care lasă vizibilă structura interă a construcţiei arhitectonice, ne sugerează asociaţii cu întrepătrunderea sparentă a planurilor, existentă în unele picturi de la cubism încoace. În tica produselor industriale (scaune, telefoane, lavoare etc.) se constată asemă- cu morfologia sculpturii moderne. Dar un fenomen foarte bine conturat zi este, de pildă, întîlnirea dintre arhitectură şi sculptură. O mare parte din tectura actuală caută, în conceperea volumelor, un mod de a le îmbina şi de echilibra asemănător sculpturii. Această direcţie dezvoltă în arhitectură, numai experienţele făcute la începutul secolului de catalanul Antoni Gaudi, preia chiar multe din direcţiile sculpturii unor mari creatori precum Brâncuşi Moore, Arhipenko sau Laurens.

De altfel, în întreaga arhitectură modernă construcţia nu este proiectată el încît să fie privită numai « din faţă », dinspre « faţada principală », ci ca întreg plastic, în toate dimensiunile lui, ca şi « sculptura rotundă ». Noul anism desfiinţînd « străzile-coridoare » desgoleşte construcţia din toate părţile sileşte chiar pe arhitect să o conceapă ca un « ronde-bosse ». Exteriorul clădirii este astfel gîndit încît să dezvăluie, să exprime simultan modul în care se îmbină spaţiile încăperilor în toate direcţiile.

Acest « simultaneism » ce sugerează sintetic mişcarea de îmbinare a volumelor este specific aproape întregii mişcări plastice moderne. Pînzele lui Delaunay, înfăţişînd Turnul Eiffel, au devenit exemple clasice în această privinţă. Dar asemenea sinteze ale mişcării formelor în spaţiu le găsim implicate în operele maeştrilor de cele mai felurite tendinţe din pictură sau sculptură, fie că este vorba de Matisse sau Picasso, Brâncuşi sau Moore, Oroszco sau Deineka.

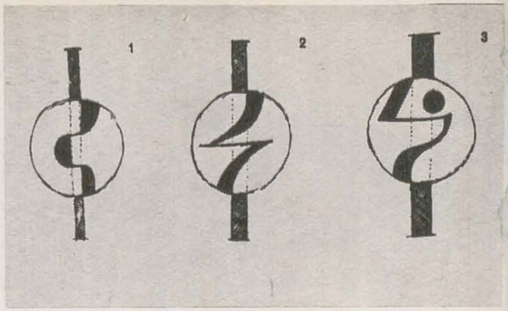
Fără îndoială că paralelismele dintre căile de dezvoltare ale diferitelor domenii plastice presupun acceptarea unor aproximaţii mai mici sau mai mari. Mai mult decît atît: căile de dezvoltare ale artelor plastice în ţările capitaliste se diferenţiază de acelea din ţările socialiste. Mai ales în arhitectura şi producţia de obiecte utile din ţările capitaliste, unde intervin interesele de afaceri. În ţările socialiste nu numai că ele se integrează în procesul armonios de dezvoltare economică şi culturală, dar, în general, creaţia artistică îşi axează dezvoltarea după ţelurile proprii ideologiei clasei muncitoare.

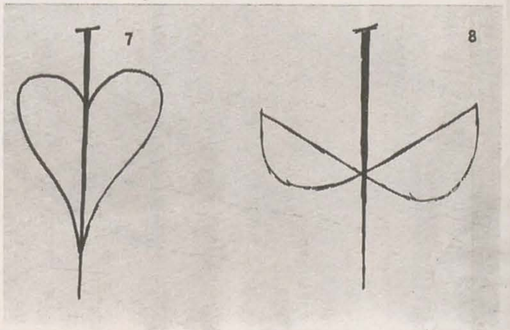
Reconstruirea sintezei artelor corespunzător cu cerinţele societăţii

În existenţa acestei unităţi organice: « viaţă-tehnică-arhitectură-desen industrial-arte plastice « libere» — arhitectul Walter Gropius, principalul conducător, organizator şi ideolog al Bauhausului, a văzut posibilitatea de a reconstitui sinteza pierdută a artelor, corespunzător cu noile cerinţe sociale. Pe prima pagină a

1

2





3

primului manifest al Bauhausului (1919), s-a tipărit o xilogravură de Lionel Feininger (o catedrală cu trei turle de la ca e porneau raze ce se încrucişau). Imaginea simboliza unitatea pe care Bauhausul năzuia să o realizeze între pictură, sculptură şi arhitectură, ca element de bază al programului său. Ea părea ca un fel de comentariu plastic la textul lui Gropius: « Trebuie să dorim, să gîndim, să creăm împreună noul edificiu care să unească într-o singură formă arhitectura, pictura şi sculptura . . . »

Iată de ce în concepţiile fundamentale ale Bauhausului găsim implicată această teză estetică de primă importanţă, şi anume, că nu există o prăpastie între arhitectură şi « desenul industrial » — pe de o parte — şi aşa numitele « arte libere » (pictură, sculptură sau grafică), pe de alta.

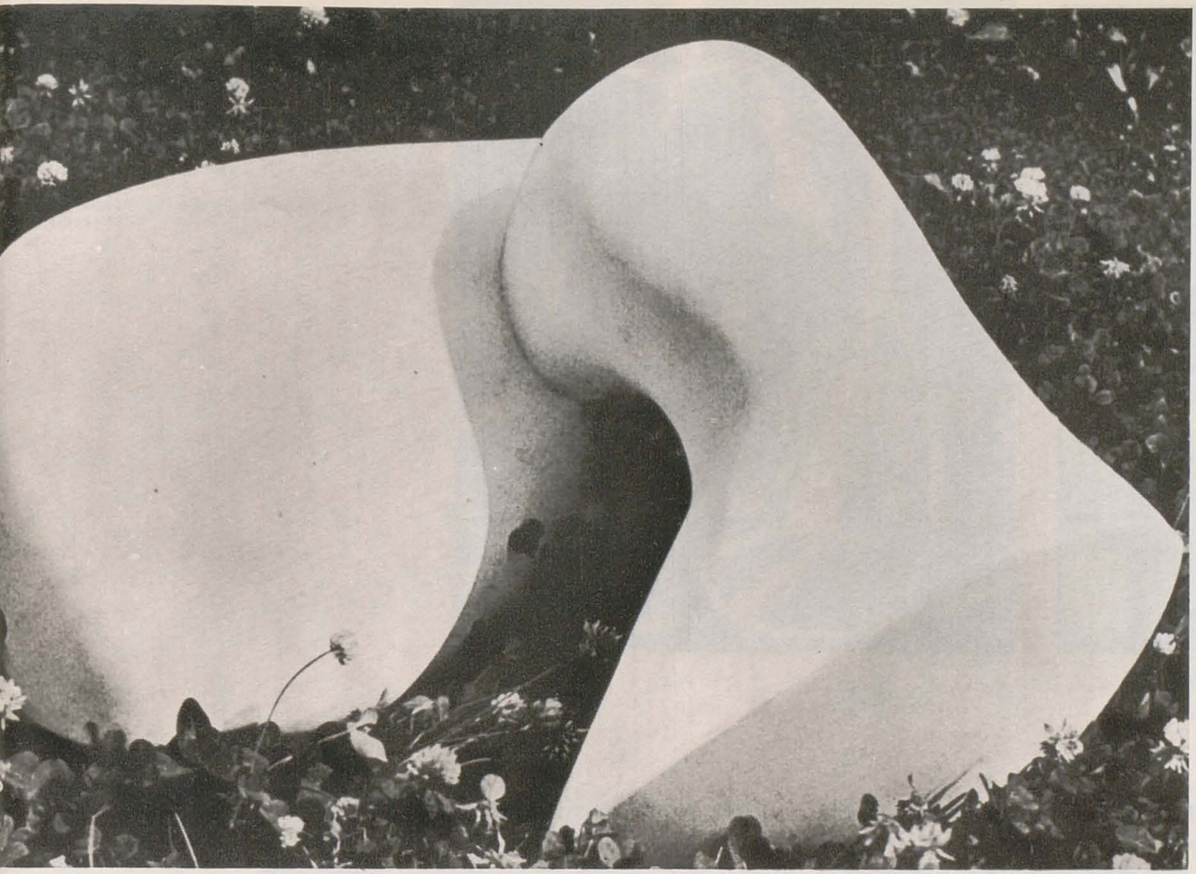
Din însăşi concepţia « funcţionalistă » care a stat la baza Bauhausului reiese unitatea creaţiei artistice. Un obiect de uz cotidian, de pildă o lingură, un scaun, un lavoar sau o casă, este astfel desenat de arhitect sau de « desenatorul industrial » încît să corespundă în primul rînd funcţiei lor utile şi să poată fi produs economic cu mijloace industriale şi cu materiale adecuate. În acelaşi timp, forma obiectului este subliniată astfel (prin mînuirea liniilor, suprafeţelor, volumelor şi culorilor) încît să sugereze însăşi raţiunea lui de a fi, « funcţia » sa utilă, legătura armonioasă dintre elementele lui constitutive. De asemeni se pune în valoare frumuseţea materialului. În felul acesta obiectul util îndeplineşte şi o funcţie spirituală, estetică. O pictură sau o sculptură foloseşte de asemenea materiale sau tehnici diverse, precum şi ştiinţa armonizării mijloacelor plastice (linii, suprafeţe, volume, culori), dar cu scopul de a servi unei funcţiuni spirituale, de interpretare şi transformare a realităţii. O pictură sau o sculptură găseşte echivalenţe plastice pentru redarea, simbolizarea unei idei despre lume şi posibilităţile ei de schimbare. Deci pentru exprimarea a ceva din afara ei, (din afara tabloului sau statuii ca obiect în sine), pentru exprimarea realităţii în mişcare. Obiectul util serveşte la exprimarea lui însuşi, a utilităţii lui, a propriei sale raţiuni [1].

Despre raportul dintre artă şi viaţa cotidiană a omului

O altă idee ce stă la baza concepţiei Bauhausului, idee importantă decurgînd de altfel din tezele materialismului dialectic, este că arta nu este un domeniu anterior vieţii cotidiene, sociale a omului, că ea nu este o activitate specifică a momentelor de retragere din viaţa practică, de producţie sau viaţa socială, aşa cum afirmă partizanii concepţiilor ce-şi mai trag seva din estetica romantismului. Conform concepţiilor Bauhausului, arta nu este o activitate a « momentelor de răgaz », de destindere, de izolare, ci, dimpotrivă, o activitate implicată în totalitatea sferei vieţii umane. Omul creează după principiul frumosului — spunea Marx, în sensul că omul întîlneşte în toate activităţile lui anumite implicaţii estetice. Din moment ce însuşi procesul muncii presupune şi o activitate estetică, din moment ce artele concură la crearea unui mediu de viaţă organizat după principiile esteticului (locuinţă, obiecte casnice, picturi, sculpturi, cărţi, ambalaje, publicitate etc.), artisticul este implicat în viaţa obişnuită şi chiar în producţie.

La Gropius, ca şi la întreaga conducere a Bauhausului s-a manifestat foarte puternic această conştiinţă a răspunderii sociale a artistului, de a creea un mediu de viaţă armonios pentru masele largi de oameni ai muncii. Prin întregul sistem

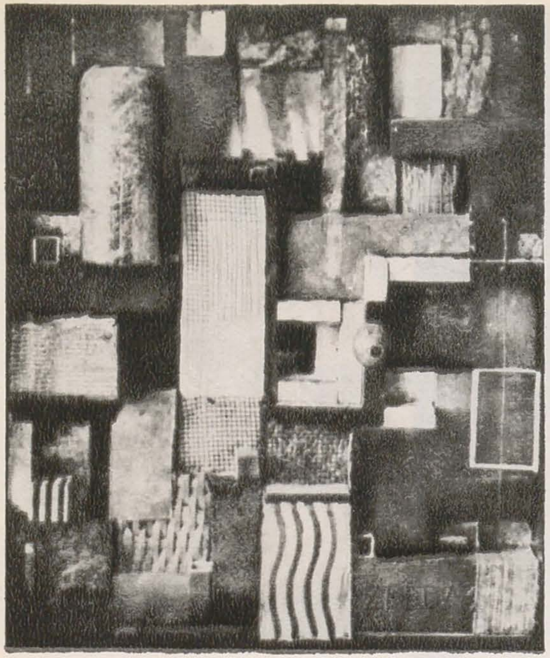
[1] Obiectul util poate exprima şi el implicit raporturile sociale dintr-o epocă anumită, prin modul cum se repartizează încăperile, de pildă într-un palat din sec. XVII, sau prin forma scaunelor de la curtea regelui Ludovic al XIV-lea. Dar numai implicit.



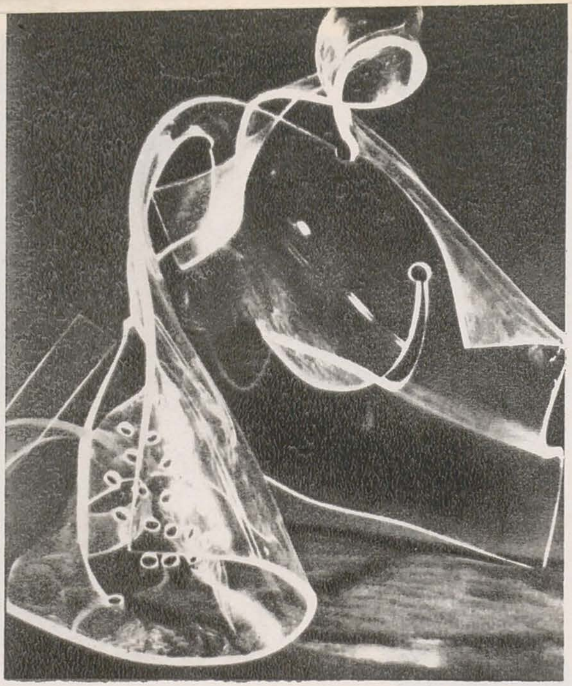
HANS ARP: Sculptură — piatră (1936)
Formele sculpturilor şi ale obiectelor utile se înrudesc adesea.

1. PAUL KLEE: Fulger fizionomic — acuarelă (1927)

2, 3. **Schiţe făcute de Paul Klee ca ilustraţii la lecţiile sale despre « formă » predate la Bauhaus.** *Ele explică două tipuri caracteristice de relaţii între două elemente eterogene: dreapta agresivă şi cercul static. Primele trei explică « înfrîngerea » dreptei, îndoirea ei în suprafaţa cercului; ultimele două — victoria dreptei agresive, asupra cercului, care el iese deformat sau spart din această luptă.*



1



2

de învățămînt se combătea individualismul. Conducerea școlii urmărea educarea integrală a studentului, nu numai științifico-artistică dar și morală, cetățenească. Și în această direcție, un rol important a avut principiul lucrului « în echipă », în colectiv.

Deși Bauhausul a folosit ca profesori artiști care păstrau în creațiile lor urme ale trecerii prin curentele expresioniste, Bauhausul nu are nimic comun cu unele manifestări de individualism exacerbat ale expresioniștilor. Chiar dacă numai unii dintre profesorii sau studenții Bauhausului au avut legături directe cu mișcarea muncitorească, întreaga atmosferă a institutului era fundamental progresistă și pătrunsă de idealuri umaniste. Nu trebuie să uităm că Bauhausul ia ființă în 1919, într-o epocă în care clasa muncitoare germană, deși suferise o înfrîngere capitală, se bucura încă de un prestigiu deosebit și avea o influență puternică.

SELECTAREA CORPULUI DIDACTIC

Conducerea Bauhausului considera în 1919, pe bună dreptate, că se făcuseră prea puțini pași spre crearea unui adevărat « stil al epocii ». Ea socotea că mai ales în arhitectură sau « desen industrial » acest stil avea să se contureze abia după o muncă sistematică și îndelungată a colectivelor de artiști. De aceea, la Bauhaus, încă de la începuturile lui, se pornește la o activitate cu triplu aspect: 1) munca de laborator, pentru analiza sistematică a elementelor primare comune oricărei creații plastice contemporane; 2) elaborarea noilor forme plastice în diferite domenii (arhitectură, obiecte industriale de uz casnic, din metal, lemn, textile, ceramică etc., vitralii, pictură murală, sculptură decorativă, fotografie, scenografie, tipografie etc.); 3) formarea viitorilor creatori din toate aceste domenii.

Foarte caracteristic pentru atmosfera Bauhausului este faptul că pe toate aceste trei planuri colaborează nu numai profesorii, ci și studenții, ceea ce a asigurat un permanent elan tineresc, o efervescență fecundă.

În ce privește selectarea corpului profesoral, Gropius a dat dovadă de multă îndrăzneală și clarviziune.

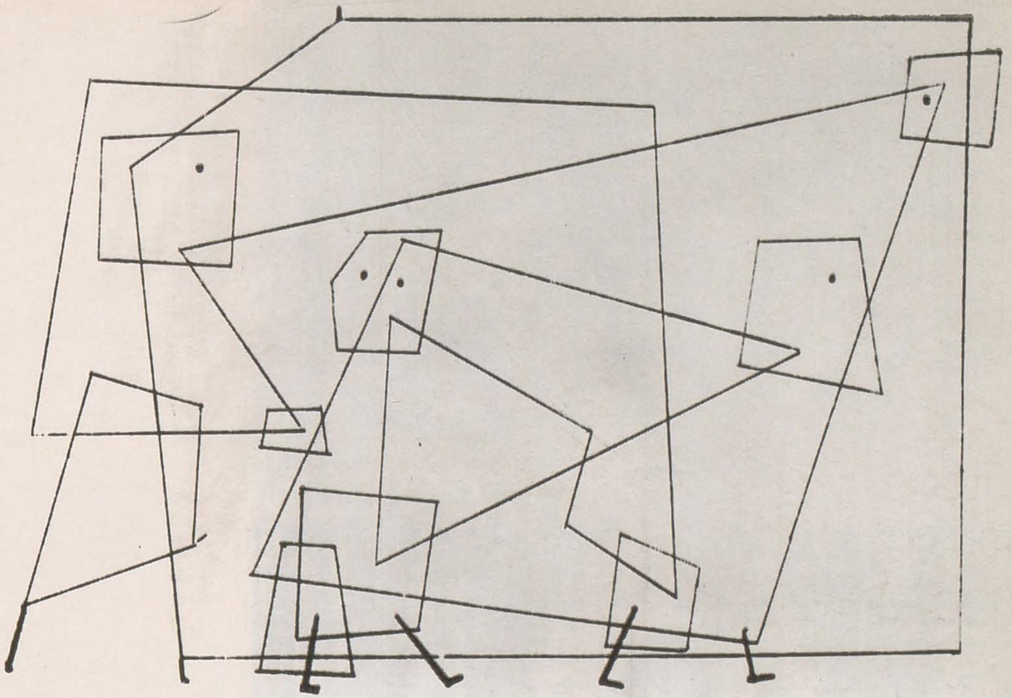
Deși institutul ar fi trebuit — după dorința administrației orașului — să continue specificul « Școlii de arte aplicate » conduse pînă atunci la Weimar de Henri van de Velde, Gropius a adunat în corpul lui profesoral tot felul de specialiști în diferite domenii artistice sau tehnico-științifice, numai specialiști în artele aplicate nu a chemat. El a procedat întrucîtva asemenea lui Diaghilev. După cum Diaghilev, atunci cînd a vrut să primenească aspectul plastic, scenografic, al spectacolelor de balet, nu a apelat la scenografi de meserie, ci la pictori, tot astfel și Gropius s-a bazat foarte mult la înnoirea aspectelor plastice ale diferitelor creații ale institutului, pe artiști plastici, care nu avuseseră contingență, pînă atunci, nici cu arhitectura și nici cu artele aplicate. Gropius considera pe bună dreptate că specialiștii în artele aplicate ar fi adus cu ei în institut tarele « stilului Secession » și prejudecățile artizanale, iar formația lor profesională ar fi fost mult

1. W. DIECKMANN : Exemplu din temele cursului pregătitor al Bauhausului, urmărind observarea şi dezvoltarea sensibilităţii studentului faţă de calităţile tactile ale materialelor

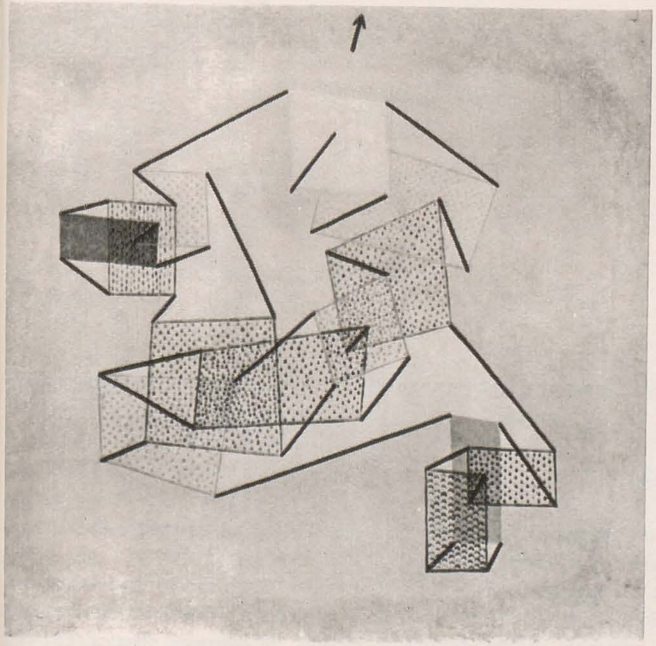
2. LASZLO MOHOLY-NAGY : Sculptură cu forme perforate — plexiglas (1946)
Sculpturile lui Moholy-Nagy urmăresc prezentarea sugestivă a calităţilor plastice ale noilor materiale.

3. PAUL KLEE : Şi alţii vor merge în curînd — creion (1934)

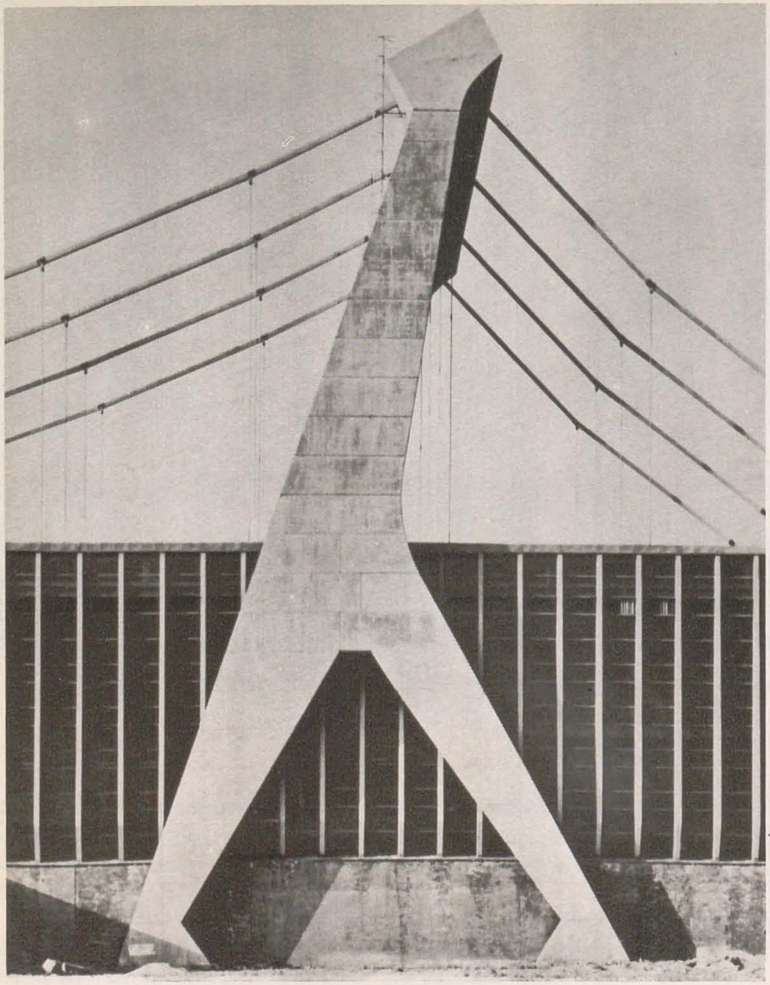
4. PAUL KLEE : În suspensie. Pe punctul de a se ridica — ulei pe pînză (1930)



3



4



Sculptură modernă reprezentînd un om pășind ? Nu . . . **Stilp de beton armat care susţine prin cabluri acoperişul unei uzine din Mantua (arh. PIER LUIGI NERVI).** *Cerinţele tehnice ale construcţiei duc uneori la forme mai « figurative » decît o sculptură modernă.*

Arh. N. VASILESCU: Farul nou din Constanţa. *Sculptură « utilă » de o mare expresivitate plastică.*

prea îngustă pentru a putea colabora la o operă de asemenea anvergură ca aceea pe care şi-o propuneau. Din corpul lui profesoral au făcut parte pictori ca Paul Klee şi Vasili Kandinsky, Oscar Schlemmer şi Laszlo Moholy-Nagy.

Gropius a avut îndrăzneala şi energia să lupte împotriva municipalităţii Weimarului, impunîndu-i să plătească drept profesori nişte artişti care nu numai că nu erau specialişti în arhitectură sau arte aplicate, dar a căror valoare nici nu fusese încă recunoscută decît de un cerc foarte restrîns. El a ştiut să discearnă la aceşti artişti capacitatea de a studia sistematic, ştiinţific chiar, metodele pedagogice cele mai moderne de predare şi de a le aplica cu perseverenţă pentru scopurile propuse de Bauhaus.

BAUHAUS-UL — LABORATOR DE ANALIZĂ ŞTIINŢIFICĂ A ELEMENTELOR PRIMARE ALE CREAŢIEI PLASTICE

Cursul pregătitor

O deosebită importanţă a acordat Gropius în sistemul de învăţămînt al Bauhausului cursului pregătitor de şase luni.

În ceea ce priveşte formarea viitorului creator, Gropius era împotriva specializării lui încă de la începutul cursurilor. El vroia să dea mai întîi elevului o privire de ansamblu asupra diferitelor moduri de expresie plastică, să-l facă

să intuiască şi în acelaşi timp să înţeleagă conştient, procesul creaţiei oricărui obiect plastic.

Iată de ce, pentru predarea cursului pregătitor, Gropius a adus mai întîi la Bauhaus pe Johannes Itten, un tînăr elveţian din Berna, care aplicase şi dezvoltase într-o şcoală din Viena o metodă specială de studiu preluată de la un profesor german de la Stockholm, Adolf Hoelzel. Itten ştia să dezvolte îndemînarea elevului, de a folosi diferite materiale şi tehnici, ştia să-l facă să descopere calităţile intrinsece şi posibilităţile de exploatare plastică. De asemenea, el îi punea pe elevi să studieze efectele de contrast obţinute prin alăturarea unor materiale disparate, prin diversificarea ritmurilor sau a volumelor.

W. ROSSGER: Ceainic — zinc şi abanos, interiorul argintat (1924)

TH. BOGLER: Patru forme de ceainice din aceleaşi elemente, combinate diferit (1923). Lucrare realizată în atelierele Bauhausului.

După cum reiese din lucrarea sa « Kunst des Farbe » [1], Itten s-a dovedit extrem de capabil şi în analizarea problemelor legate de culoare, în stabilirea aspectelor lor fizice, chimice, fiziologice şi psihologice, precum şi în definirea principalelor modalităţi de expresie cu ajutorul diferitelor contraste cromatice.

Itten părăseşte Bauhausul în 1923, dar cursul pregătitor devine o tradiţie a Bauhausului, iar analiza sistematică a elementelor primare ale imaginii artistice este continuată şi predată de Moholy-Nagy şi Joseph Albers.

Gropius a avut de luptat cu unele păreri potrivit cărora acest curs ar fi fost o pierdere de timp pentru elevi. Dar practica a dovedit că Gropius a avut dreptate cînd l-a considerat drept o treaptă importantă în studiul sistematic al creaţiei artistice.

Klee stabileşte în scrierile sale teoretice o clasificare a mijloacelor plastice: cele pur materiale (diferite materii şi tehnici) şi cele spirituale (linie, suprafaţă, volum, spaţiu, valoraţie, culoare).

Studiul mijloacelor de expresie spirituale a constituit disciplina care la Bauhaus se numea «Formlehre», şi de care s-au ocupat în special Kandinsky şi Klee.

Studiul formelor

Textul lecţiilor lui Paul Klee ne-a rămas integral, împreună cu desenele ajutătoare, ele fiind publicate în colecţia Bauhausului în 1925 sub titlul de « Schiţe pedagogice ». Klee mai elaborase şi alte texte teoretice. Înainte de venirea lui la Bauhaus, în 1918 el scrisese « Confesiunea creatoare » (publicată în 1920), și în aceeași colecție a Cărților Bauhausului, i se publicase în 1923 « Drumul către studiul naturii ».

De asemenea, Klee mai făcuse o încercare de a fi profesor la Academia din Stuttgart. Dar, deşi sprijinit de alţi profesori (O. Schlemmer şi W. Baumeister) nu reuşise să fie definitivat acolo, deoarece metoda sa nu era înţeleasă. La Bauhaus ea a fost pe deplin apreciată şi de către conducere şi de către studenţi, pentru că întreaga atmosferă era prielnică unor studii inovatoare.

Foarte mulţi istoricieni sau critici afirmă că prezenţa lui Klee şi Kandinsky la Bauhaus ar fi fost întîmplătoare şi nu ar fi avut nici o influenţă asupra activităţii Bauhausului, după cum nici Bauhausul nu ar fi avut vreo influenţă asupra creaţiei lor. Este adevărat că unele opere ale lui Klee sau Kandinsky, (îndeosebi ale lui Kandinsky) au rămas « căutări de noi simboluri » sau de noi «gramatici plastice » şi nu au găsit punţi de comunicare cu ceilalţi oameni.

O studiere atentă a textelor lui Klee s-ar putea să elucideze însă multe din enigmele tablourilor sale. Astfel, dacă urmărim şirul lecţiilor sale despre forme, observăm că unele tablouri care la prima vedere par îmbinări întîmplătoare de forme abstracte, sînt de fapt ilustrări ale anumitor legi fundamentale ale limbajului plastic pe care caută să le definească în cadrul acestor lecţii, fără pretenţia de a include şi vreo aluzie la vreun obiect real. « În suspensie. Pe punctul de a se ridica» (1930) este un studiu de ritmare a unor suprafeţe patrate transparente, pe o direcţie de ascensiune. Sau în lucrarea « Deschis » (1931), se urmăreşte contrastul dintre un volum creat de planuri care s-au « închis », şi o formă creată din planuri care au rămas « deschise », ş.a.m.d.

În alte lucrări, studiile pe care le face Klee asupra legilor mişcării formelor, sau asupra redării spaţiului în plastică, apar implicate în imagini mai complexe şi stabilesc corelaţii precise cu realitatea. Astfel, lucrarea « Bărcile » descrie un raport între ritmul liniar folosit şi uşoara legănare a bărcilor pe apă.

În desenul « Şi alţii vor merge în curînd » (1934), observăm însăşi naşterea grafică a mişcării, ni se explică felul cum fiecare linie adăugată înseamnă o treaptă în plus în redarea mişcării figurilor. Iar desenul « Oraşul şi turnurile sale de pază » (1929) apare ca un efect al studiului combinării volumelor arhitectonice, studiu practicat intens la Bauhaus.

Atît în cazul lui Klee cît şi în cazul lui Kandinsky, este clar că munca lor acolo a fost o etapă deosebit de importantă pentru sistematizarea concepţiilor şi limbajului lor plastic. Orice studiu mai atent şi nepărtinitor al operelor lor va dovedi cu uşurinţă aceasta.

Alegerea ca profesor a lui Klee sau Kandinsky de către Gropius, nu a putut fi întîmplătoare, din moment ce el a avut întotdeauna grijă să asigure condiţiile cele mai prielnice de trai şi de lucru acestor artişti, în fiece etapă a existenţei Institutului, atît la Weimar cît şi la Dessau. Gropius considera că este foarte important să utilizeze ca profesori, artişti creatori, cărora le asigura condiţiile (de timp, spaţiu şi salariu) pentru a creea chiar în cadrul Institutului; el ştia că în felul acesta respectivii profesori nu se plictiseau de munca pedagogică sau nu se lăsau tîrîţi de rutină. Totodată, el vedea în aceasta singura posibilitate de a asigura o atmosferă de elan creator în întreaga şcoală [1]. Deşi Klee nu a participat la lupta institutului pentru menţinerea subvenţiilor oficiale sau la vreo activitate practică de organizare, Gropius a considerat drept o mare cinste prezenţa lui în corpul didactic. El obişnuia să-l numească pe Klee « ultima instituţie morală» a Bauhausului, pentru etica lui artistică şi pedagogică ireproşabilă.

Puterea de analiză profundă şi de sistematizare fecundă demonstrată de Klee în lecţiile lui, i-a făcut pe mulţi să se gîndească la o asemănare cu Leonardo da Vinci. Dacă tratatul de pictură al lui da Vinci a însemnat o sinteză a experienţei artistice a Renaşterii, se poate spune că Paul Klee a realizat o operă corespunzătoare pentru prima parte a secolului XX. Au mai existat desigur şi alte aporturi teoretice şi practice care şi-au avut importanţa lor în construirea acestui limbaj plastic specific. Dar definirea acestor experienţe şi prezentarea dialectică, riguroasă, a înlănţuirii dintre diferitele elemente ale limbajului (de pildă descrierea dezvoltării dialectice, de la punct la linie, de la linie la suprafaţă, de la suprafaţă la volum) conferă textelor teoretice ale lui Klee un prestigiu deosebit.

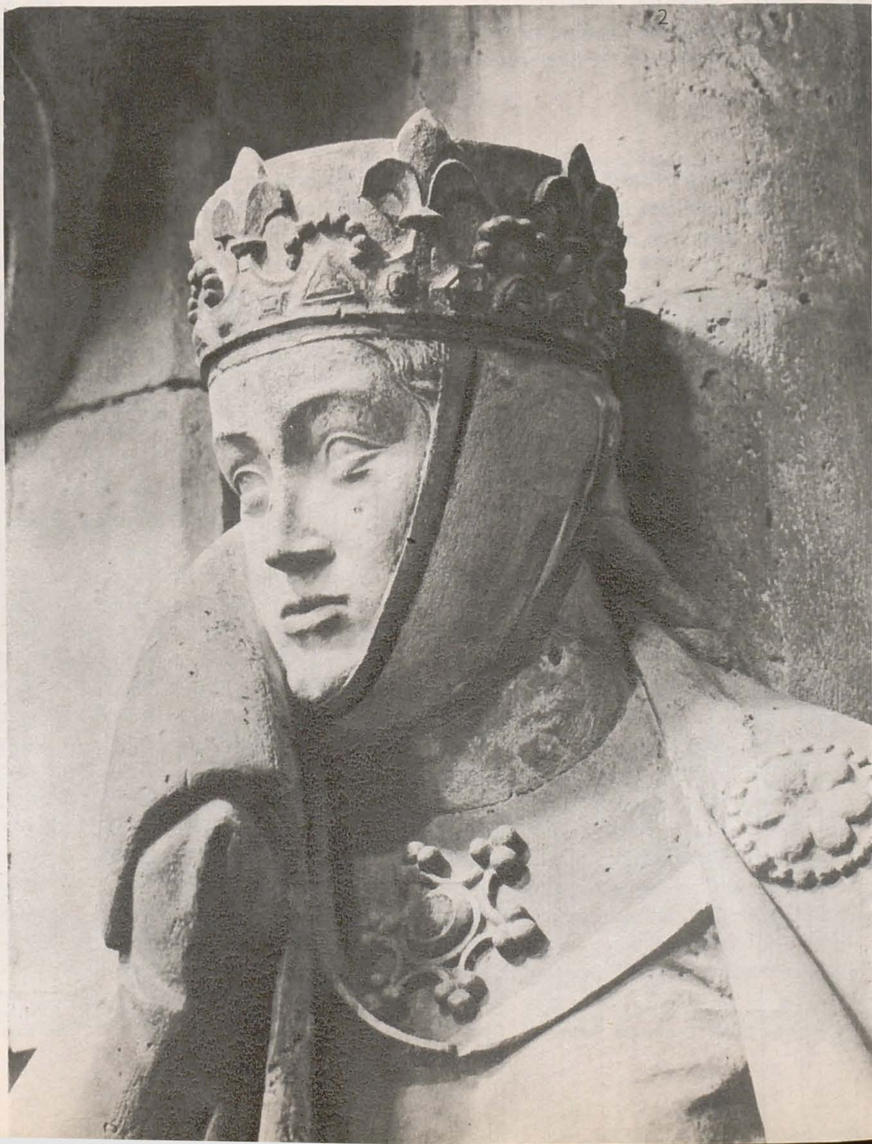
Kandinsky s-a ocupat şi el foarte serios, în cadrul activităţii sale de pedagog la Bauhaus, de « Punct şi linie în raport cu suprafaţa » (lucrare publicată în 1926). Dar tezele sale despre raporturile dintre aceste elemente plastice şi efectele lor psihologice nu apar atît de concludente, şi nici nu demonstrează dorinţa artistului de a ajunge la o sinteză a concretului cu abstractul.

Foarte interesantă este acea parte din lecţiile lui Klee care arată raporturile ce se creează între diferitele forme ale obiectelor. El afirmă că într-un fel se stabilesc raporturi între un cerc şi o linie, atunci cînd sînt doar învecinate, şi în alt fel cînd cele două forme se întrepătrund. În al doilea caz formele suferă schimbări în însăşi structura lor. Ori cercul este deformat de străpungerea liniei, ori linia întîmpină rezistenţă în masa cercului şi ia o formă zigzagată asemenea fulgerului (în felul acesta explică el şi forma zigzagată a profilelor pe care le desenează pe figuri).

(urmare în pag. 204)

[1] Johannes Itten. Kunst des Farbe, Ed. Otto Maria Verlag Ravensberg, 1962.

[1] Interesant este faptul că la Bauhaus au fost adesea găzduiţi unii artişti care nu predau nici un curs precis. Astfel, Lionel Feininger a stat la Weimar ca « maestru creator ».



NOTE DE DRUM

R. D. GERMANĂ

ȘT. SEVASTRE

O călătorie documentară de trei săptămîni în R. D. Germană mi-a oferit prilejul să vizitez muzeele şi monumentele de artă din Berlin, Dresda, Pilnitzschlosse, Meissen, Moritzburg, Leipzig, Halle, Altenburg, Naumburg, Weimar şi Erfurt. Am putut astfel cunoaşte valoroase opere de artă egipteană şi asiriană — la muzeele din Berlin ; de artă neagră şi asiatică — la Leipzig ; primitivii italieni la Altenburg ; pictură europeană — bine reprezentată — la Galeriile din Dresda ; şi, în plus, colecțiile de sute de desene ale lui Rembrandt, sau litografiile artei moderne franceze (mape întregi cu desene de Rouault în colecția de stampe de la muzeul Bode din Berlin).

Sculpturile gotice m-au impresionat însă nu în cadrul rece al muzeelor, ci în marile domuri.

Uta din Naumburg se integrează în cadrul de plenitudine, de închegare arhitectonică, ritmată şi înălțătoare, în interiorul domului pentru care a fost concepută, între ogivele ce parcă strîng cerul, lîngă Ekkehardt.

1. Ekkehard şi Uta — piatră

2. Uta (detaliu)

3. Interiorul domului din Naumburg. Asamblarea grupului statuar cu Uta pe zidul sudic al domului

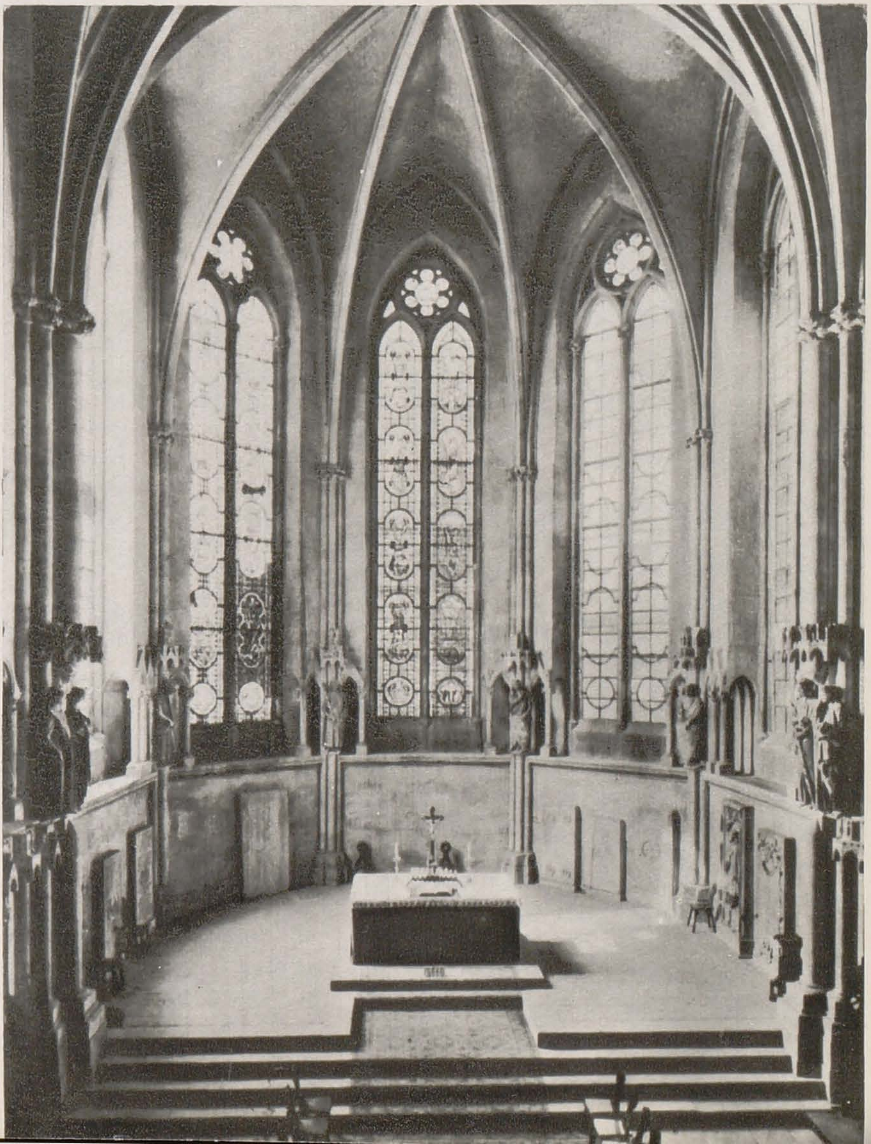
În interioarele domurilor am putut încerca maximum de emotivitate ce a putut să-mi ofere goticul german.

Preferinţele mele în sculptură s-au îndreptat spre acel gotic mai apropiat de puritatea artei romanice, mă refer la goticul în care se simte prezenţa sobră a blocului.

Micul altar romanic existent în marele dom din Erfurt şi cîteva sculpturi în lemn printre care fecioara cu pruncul de la Muzeul din Meissen, în acest sens sînt grăitoare; Uta, cu gesturi reduse la firesc, cu nobleţe statuară dezvăluie forţe şi frumuseţi lăuntrice; dar şi sobrietatea statuară a Utei este mai aproape concepţiei de bloc expresiv cu toată dinamica forţelor opuse.

Domul din Erfurt, fără să aibă unitatea stilistică de ansamblu pe care o are de pildă domul din Naumburg, ne-a oferit însă cele mai frumoase vitralii din întreaga Germanie. Fără meşteşugiri pedante — scăl-

3



LUCAS CRANACH: Fragment de triptic — ulei (Capela Sf. Gheorghe — domul din Meissen)

Fecioara cu pruncul — lemn (Muzeul domului din Meissen)

date-n aur, de o puritate şi o poezie proprie — te copleşesc. Frumoasă tradiție plastică a stat la formația pictorului Rouault, gîndindu-mă la gotic, tot aşa cum îl asociez pe El Greco Bizanțului sau cum nu pot să-mi explic arta lui Giotto fără sculptura romanică.

Dacă în muzeele de artă întîlneşti lucrări corespunzătoare unor etape de declin ce au succedat gloriei şi avîntului unor civilizații, asta nu înseamnă că unele domuri la rîndul lor n-au avut de suferit.

Domul din Erfurt construit între anii 1160 şi 1465 a cunoscut trei etape de construcție în care au survenit elemente romanice de tranziție şi elemente gotice pure. Au apărut apoi, mai ales în interior, elemente care aparțin goticului întîrziat şi în ultimul timp un altar de un baroc obositor şi care spre regretul nostru ne răpeşte posibilitatea de a putea vedea în întreaga lor splendoare vitraliile de la 1370 ce sînt situate pe zidul estic.

Parte dintre cele mai vechi vitralii şi care aparțin anilor 1200—1250 pot fi admirate în Muzeul din Erfurt.

Sculpturile romanice şi gotice de la Muzeul din Meissen impresionează şi prin faptul că sînt situate în complexul de construcții medievale ce fac corp comun cu marele dom.

Domul din Meissen apare ca o simfonie pe care o poți cuprinde în mare şi în care fiecare adăugire nu ştirbeşte cu nimic unitatea ansamblului. Micul altar pictat de Lucas Cranach este ca o bucurie, o bijuterie prinsă pe o dantelărie de piatră.

Construcția ogivelor a găsit forma definitivă după două sute de ani de săpare în piatră. Nobilă putere de dăruire pentru închegarea unui stil; patru generații s-au scurs.

La intrarea în dom, după ce treci pe lîngă pietrele gravate după desene de Dürer, intri în Capela Sf. Gheorghe în care te aşteaptă iarăşi un triptic de Cranach. Te impresionează în mod deosebit portretul lui Georg der Bärtige, situat pe prim plan în compoziția din stînga a tripticului — portret ce-l vom regăsi şi într-o altă lucrare la Muzeul Dimitrof din Leipzig — frumos compus şi care împreună cu portretul lui Cristian al II-lea — rege al Danemarcei — sînt dintre cele mai frumoase pe care le-a dat Cranach.

În biserica din centrul Weimarului, într-un altar terminat de Cranach-fiul, se găseşte pictat, alături de Luther, Lucas Cranach — marele artist al Germaniei.

Portretul are o semnificație de simbol.

Opera lui Cranach a fost şi rămîne de o puritate şi închegare plastică magistrală.

Dacă formația lui Cranach în plină Renaştere se dezvoltă pe fundalul goticului german, important este faptul că spiritualiceşte păstrează prospețimea şi candoarea unui primitiv. Din această cauză, Cranach apare față de Grünewald ca un Giotto față de Renaşterea italiană.

Cranach a luat însă de la goticul german splendoarea amănuntului, desăvîrşit încadrat în rigoarea ansamblului. Din punct de vedere coloristic, amănuntele de o rară calitate se topesc în ansamblul nuanțelor frumos echilibrate, ca la nimeni altul.

Domul gotic cu cadrul lui feeric şi vibrant, în care s-au adăugat altare pictate de Cranach, a inspirat şi pe marii compozitori.

Aici a fost introdusă orga.

Imaginați-vă ritmuri de ogive înalte pînă la o sută de metri în care pătrund lumini vibrante prin vitralii aurii, bolți nervurate ce-şi schimbă sensurile după cum îți schimbi locul dintr-o parte într-alta a navei, acorduri grave de orgă ce vibrează la unison cu tot ansamblul arhitectonic — cu sculpturile în piatră, cu pînzele lui Cranach.

Poporul german păstrează o sobrietate proprie tradiției lui. În Leipzig, important centru cultural al R. D. Germane, am putut asculta recviemul de Mozart, şi anume în Biserica Sf. Toma, unde este mormîntul lui J. S. Bach. După terminarea concertului şi părăsirea bisericii n-a urmat nici o manifestare explozivă, nici un comentariu.

În atelierele mari şi luminoase ale artiştilor se experimentează posibilitățile de decorație exterioară a noilor clădiri. Materialele industriale, puternic colorate, sînt menite parcă să învingă ceața specifică locului. În Germania nu cade acelaşi soare ca la noi, unde încercăm decorațiuni cu materiale mai mult nature (piatră colorată şi marmură).

Atelierele din academiile de artă (Hochschule), mai ales din Leipzig, sînt adevărate palate prin mărimea lor. Se fac studii după Holbein şi Dürer, iar actuala orientare este axată pe coordonatele unei arte expresioniste, nu străine de goticul german şi de Grünewald.

La Dresda am sosit în timpul comemorării a două sute de ani de existență a şcolii superioare de artă plastică.

Cărțile ce reflectă activitatea şcolii prin munca profesorilor şi a studenților erau deja apărute. Este demn de apreciat respectul ce-l au aceşti oameni pentru propria lor muncă şi cum găsesc ei mijloace operative de popularizare.

În cadrul schimburilor culturale cu celelalte țări, soli ai artei româneşti pot fi întîlniți pretutindeni. Nu era oraş unde să nu fi întîlnit un confrate, compozitori, solişti instrumentişti, regizori, actori.

La Leipzig, unde avea loc tocmai festivalul internațional al filmului documentar şi unde am putut viziona cîteva realizări, țara noastră a avut bucuria de a-şi mări palmaresul cu o nouă medalie.

DOUĂ PEISAJE DE BRUEGHEL AL CATIFELELOR LA BRUKENTHAL

TEODOR IONESCU

Peisajele în discuție *(Peisaj cu căruțe și vaci*, nr. 143, ulei pe cupru, 35 × 47 cm și *Peisaj cu căruțe și o țărancă călare*, nr. 144, ulei pe cupru, 35 × 47 cm) au fost cumpărate de baronul Brukenthal drept două originale de Pieter I Brueghel sau de fiul său Jan I Brueghel. Ulterior, numele celebrului tată a fost eliminat cu dreptate, dar deoarece cercetătorul vienez Theodor von Frimmel a declarat tablourile drept copii după Jan I Brueghel, ele au fost depozitate ca lucrări fără valoare. Frimmel nu și-a justificat opinia în nici un fel, mulțumindu-se doar să-și exprime impresia de moment: « Copii după Jan Brueghel din secolul XVIII » *(Kleine Galeriestudien*, 1894, p. 34*)*. Faptul că nici Bredius, nici Hofstede de Groot — reputați specialiști în arta flamando-olandeză care văzuseră tablourile la fața locului — nu au reacționat în vreun fel, acceptînd tacit atribuirea lui Frimmel, ne-a dat mult timp de gîndit. Dar tot examinînd și reexaminînd tablourile în cauză ne-am convins pînă la sfîrșit că execuția și coloritul lor sînt prea bune pentru niște simple copii, și încă din secolul XVIII. Comparîndu-le cu alte două peisaje de acest artist, în colaborare cu Hendrick van Balen, de la Brukenthal, precum și cu peisajul și buchetele de flori (Jan I Brueghel a fost un vestit pictor și în acest gen) de la Muzeul de artă al R.P.R., convingerea noastră a devenit și mai fermă. Există, într-adevăr, o diferență de pastă, mai densă și uneori mai vie, în tablourile citate, dar caracterul delicat al culorii și tehnica îngrijită de miniaturist sînt aproape aceleași. Ba, chiar culorile din cele două peisaje care ne preocupă, ne apăreau mai clare și mai pure, armonia lor mai omogenă și mai bogată în nuanțe, iar factura mai suplă și mai picturală.

Documentîndu-ne asupra operei lui Jan I Brueghel *(Yvonne Thierry, Le paysage flamand au XVII-e siècle*, Elsevier, 1953) am constatat că spre sfîrșitul vieții, cam de la 1610 și pînă la 1625, anul morții sale, stilul lui Jan I Brueghel a evoluat sensibil spre o manieră proprie. La început el oscilase între peisajul panoramic al lui Luca van Valckenborgh și Jodocus de Momper și cel vizionar al lui Gillis van Coninxloo (cum este cazul tabloului mitologic din București), dar de la un timp el a renunțat la măreția vederilor din zborul păsării și la efectele de lumină în favoarea unui peisaj mai familiar și liric totodată, pictat deobicei pe cupru de dimensiuni reduse, animat cu scene de gen în care landa flamandă forfotește de pitorești și tipice căruțe cu coviltire, de țărani călare sau pedeștri, ori de cirezi de vite pe un drum care se pierde la orizont, metaforă, după unii, a vieții. El evită acum culoarea neagră (ca și impresioniștii), prim-planurile fiind rar brune, mai des de culoarea chihlimbarului, iar arier-planurile de un verde de smalț spre albăstrui. Armonia clară și rece, în care albastrul joacă un mare rol, nu mai este obținută de data aceasta, prin succesiunea distinctă, aproape decupată, a celor trei planuri colorate în trei tonuri, maron, verde și albastru (ca în peisajul din București), după formula peisajului zis culisant, care făcuse tradiție în secolul XVI, ci ea reiese din policromia subtilă a tonurilor, de data aceasta mai puțin abuziv vii, unificată cu ansamblul vederii. Dacă în peisajele cu subiecte mitologice (București), figurinele sînt executate de colaboratori, în

JAN I BRUEGHEL: Peisaj cu căruțe și vaci — ulei

JAN I BRUEGHEL: Peisaj cu căruțe și o țărancă călare — ulei

peisajele cu scene de gen ele sînt pictate de însăşi mîna maestrului, integrîndu-se fericit în armonia generală.

Jan I Brueghel sau Brueghel al Catifelelor, cum i s-a spus în viață, datorită gustului său de a se îmbrăca în catifele, este un mare realist nu atît în domeniul compoziției propriu-zise, în care el nu a fost un creator de anvergură ca tatăl său, ca Paul Bril, Jodocus de Momper, Gillis van Coninxloo, Roelandt Sawery sau Rubens (ceea ce nu ne obligă să-l condamnăm, cum s-a încercat, ca pe un artist «pur receptiv»), ci al detaliului sensibil și colorat, perceput cu o mare finețe a nuanțelor. Stilul său « microscopic » este similar cu cel al primitivilor. Ca şi acestora, i-a lipsit spiritul de sinteză. Farmecul artei lui, ne spune Yvonne Thierry, nu rezidă atît în fantezia sa narativă, de ilustrator, în genul vechilor miniaturiști, cît în posesia feerică a luminii egale ce învăluie întregul ca într-un peisaj plenerist, și în prospețimea și subtilitatea coloritului. « Lumea îi apare tînără și ca spălată de o ploaie de primăvară. . . totul sugerează pacea profundă a unei după amiezi de vară la țară ». Nici o grandiozitate, nici un tumult sau fantastic, nici o eroizare a naturii, ca în peisajul baroc al lui Rubens, care, dealtminteri, a știut să prețuiască limbajul delicat al acestui liric genuin. Arta lui fină și plină de nuanțe se înrudește cu cea a lui Luc van Valckenborgh și anunță pe cea a lui Jan Van Goyen, fără gravitatea meditativă și dizolvarea formelor din tablourile olandezului acestuia.

Toate aceste caracteristici stilistice le găsim și în cele două peisaje de la Brukenthal. Întrebarea era: sînt ele autentice sau nu, căci, într-adevăr, din cauza marelui său succes, maestrul a fost foarte imitat. Dacă ar fi fost copii din secolul XVIII, cum opinase Frimmel, tehnica lor ar fi trebuit să fie mult mai moale, mai vaporoasă. Or, ea este destul de similară cu soliditatea facturii celor două peisaje cu scene de gen de Jan I Brueghel, expuse în vara lui 1963 la Bucureşti de Galeria din Dresda. Voind să știm dacă nu cumva există, în vreun muzeu european, tablouri identice cu cele din Sibiu, le-am semnalat Dr. Yvonne Thierry din Bruxelles, cea mai bună cunoscătoare de azi a peisajului flamand. Dînsa ne-a răspuns că nu cunoaște tablouri identice cu cele din Sibiu și că este convinsă de originalitatea lor. « Probabil, caracterul relativ « impresionist » al acestor tablouri, în raport cu operele anterioare ale lui Jan I Brueghel, a indus în eroare pe acești critici » a căutat Yvonne Thierry să explice vechea atribuire.

Jan I Brueghel a fost singurul talent original și fecund dintre descendenții marelui Pieter Bruegel. Împreună cu Gilles van Coninxloo, Pol Brill și Jodocus de Momper, el e cel mai important dintre peisagiștii flamanzi de la sfîrșitul secolului XVI și începutul secolului XVII.

Identificarea acestor două excelente peisaje, din cea mai bună perioadă a lui Jan Brueghel, neilustrată pînă azi în muzeele noastre, îmbogățește substanțial tezaurul de pictură flamandă de la Brukenthal. Ele sînt expuse azi la loc de cinste.

VLADIMIR DIMITROV-MAISTORA: Secerător — ulei (detaliu)

KIRIL ȚONEV: Fotbalist — ulei

S I M E Z E

EXPOZIȚIA DE ARTĂ PLASTICĂ BULGARĂ

Expoziția de artă plastică bulgară (sala Dalles — martie) ne-a înfățișat dezvoltarea artei plastice din țara vecină — tendințe, curente, măestrie — în slujba reflectării destinelor și vieții poporului de-a lungul unui secol, de la eliberarea lui de sub jugul otoman.

Au fost expuse, așa cum arată Hristo Kovacevski în prefața catalogului, un număr cît mai mare de lucrări care nu au figurat pînă în prezent în expoziții deschise peste hotare, cu scopul de a ni se asigura

1. ILIA BEŞKOV: Şi pe pămînt pace! — tuş

2. TODOR PETROV: Peisaj lîngă Lom — ulei

3. STOIAN VENEV: Întoarcerea de la seceriş — ulei

1

2

posibilitatea cuprinderii unei imagini cît mai largi a creației artistice dintr-o perioadă destul de lungă de timp.

Într-adevăr, de la Anton Mitov, pictor, critic literar şi istoric de artă, care desfăşoară un travaliu artistic perfecționat într-unul din marile centre ale dezvoltării artei europene (a absolvit Academia de arte frumoase la Florența în 1885) şi pînă la Zlatiu Boiadjiev, unul din cei mai interesanți şi personali reprezentanți ai picturii bulgare contemporane, Boris Koțev şi tînărul Gheorghi Baev, expoziția ne înfățişează etape semnificative ale evoluției artei plastice bulgare. Ea ne întregeşte cunoştințele despre viața artistică din țara vecină, însuşite în cadrul schimburilor reciproce dezvoltate mereu, sub semnul prieteniei, în anii de după eliberarea țărilor noastre de sub jugul fascist. Schimburi concretizate în vizite reciproce şi în expoziții — de ansamblu, de grup, sau personale — ca şi în cele cuprinzînd impresii din Bulgaria ale artiştilor noştri ori impresii din țara noastră ale artiştilor bulgari.

Iată de ce recenta expoziție ne-a apărut familiară. În afara lucrărilor lui Anton Mitov, Aleksandr Mutafov, Ivan Mărkvicika şi încă a două-trei personalități reprezentative, majoritatea pictorilor ne sînt cunoscuți, ca şi multe din lucrările lor.

Deşi din opera lui Vladimir Dimitrov-Maistora sînt expuse doar trei lucrări — « Femeie conducînd hora », « Femeie în brun » şi « Secerător » — creația artistului este destul de larg cunoscută la noi.

Deşi Zlatiu Boiadjiev este reprezentat printr-o singură pînză — şi nu cea mai semnificativă, « Satul Bacikovo » — e, de asemeni, binecunoscut la noi — personal îl apreciez în mod deosebit.

Şi cele trei lucrări ale lui Boris Koțev — « Toaleta », « Tîrnovo », « Sărbătoare » — ne sînt cunoscute.

3

HRISTO NEIKOV: Septembrie 1923 — litografie

IVAN LAZAROV: Țărănci — piatră

Opera lui îl impune, pe drept cuvînt, pe linia marii tradiții a plasticii naționale : Koțev este un demn continuator, dar pe plan modern — ca inspirație, tematică, factură plastică — al lui Mitov, Mărkvicika, Maistora. Desenul și cromatica sa, atît de apropiate artei populare, sînt duse însă la un rafinament artistic personal, exprimînd un humor specific și plin de vervă plastică.

Revederea lui Aleksandr Stamenov, Deciko Uzunov, Stoian Venev, Naiden Petkov, Nenko Balkanski, Aleksandr Poplilov — pe care îi citām în ordinea figurării în catalog — ne-a bucurat, lucrările lor dezvăluindu-ne o întinerire în preocuparea de a descifra cît mai variat posibilitățile și investigația resurselor lor artistice.

De asemeni operele sculptorilor bulgari, mai puțin cunoscuți la noi, ne-au relevat artiști și interpreți interesanți. Lucrările lui Ivan Lazarov, Ivan Funev, Liuben Dalcev, Vaska Emanuilova, Nikolai Smirghela sînt opere de virtuozitate, în interpretarea plastică.

Grafica prezentată în expoziție ilustrează o activitate plastică viguroasă, evocînd cu pregnanță viața socială. Artiștii graficieni ca Ilia Beșkov, Vasil Zahariev, Petăr Ciuhovski, Todor Panaiotov și mulți alții vădesc în lucrările lor atitudinea militantă, abordînd cu egală pricepere desenul politic, pamfletul, ilustrația, caricatura. Am avut regretul de a nu-l vedea printre ei pe Boris Anghelușev, unul din cei mai activi graficieni contemporani.

Picturi, sculpturi în bronz, în marmură sau piatră, xilogravuri, litografii, desene, orînduite într-o amplă expunere, au avut darul de a ilustra linii generale ale artei bulgare de-a lungul anilor, și au contribuit, cu atît mai mult, la o și mai desfășurată cunoaștere a ei de către publicul nostru.

GHEORGHE DINU

EXUBERANȚĂ ŞI GEOMETRISM DECORATIV

Am urmărit cu atenție evoluția pictorului Mirea de la primele sale manifestări care au stîrnit, întotdeauna, o senzație mai mult sau mai puțin justificată. De lipsă de receptivitate a publicului nu s-a putut plînge un pictor care a primit în trecut, trei premii. Din capul locului, nevoia de afirmare temperamentală era vădită. Acest substrat temperamental, tipic meridional, de luminism decorativ, de netă conturare a maselor picturale, de regizare dinamică a viziunii, a fost consecvent dezvoltat de-a lungul anilor.

Cronicile noastre semnalau primejdiile de intuire monocordă a cromaticii, refuzînd modulația, sub care întrezăream un fel de epidermism de vibrație psihică şi, într-o anumită măsură, o carență a însăşi « picturalității ».

Abuzul unei *ritmizări* oarecum exterioare, a unei simplificări oarecum simpliste, a unor transpuneri imagistice tensionate, dar insuficient de profund elaborate intim, apăreau limpede pentru o retină mai familiarizată cu implicațiile complexe ale plenitudinii plastice.

Culoarea pusă plat, ostentativ egală ca ton, şi ca timbru sufletesc, cerurile ostentativ monocorde, sublinierea regizorală în ritmurile copacilor evocînd un decor de teatru stilizat, *parafau* de la distanță specificul viziunii picturale Mirea.

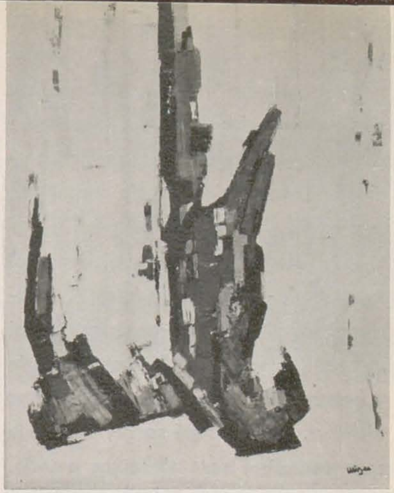
Consecvența şi coherența acestei viziuni unilineare, declarativ specifice, erau şi impresionante şi neliniştitoare.

În această precoce, prematură ținută stilistică de succes, unde era granița între stil şi manieră? Pasiunea şi onestitatea rîvnei artistice erau certe, dar acoperirea metalică tainică părea uneori discutabilă.

După o lungă absență, după un îndelungat răstimp de luptă eroică pentru a rămîne credincios viziunii sale specifice, ecuația temperamentală şi coordonatele de interpretare a imaginii, de transpunere expresivă a datelor de plecare se dezvăluiesc *aceleaşi*, deşi ne găsim în fața unei ample recolte parțial inedite.

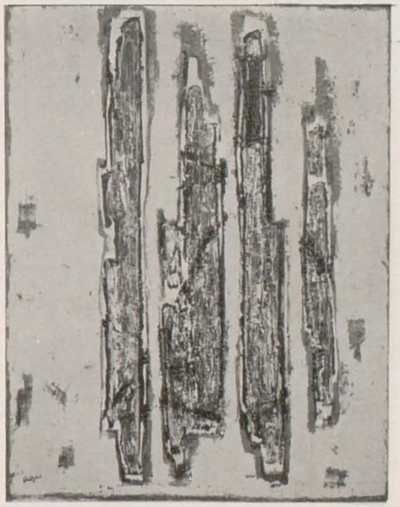
Inedit este doar faptul că imaginile prezentate astăzi păstrează *un aport redus de figurativ direct inteligibil*, optîndu-se pentru transpuneri libere, mai mult sau mai puțin geometrizante ale « peisagiilor interioare ». Astfel titlurile respective vorbesc despre « Flori de oțel », « Corali », « Alge», « Păsări şi pomi », « Păsări şi cer », « Peisaj preistoric », « Flori de mai », « Străzi cu case înalte » etc. Prin alte titluri, pictorul ne mărturiseşte: « Ascult violele » ; apoi percepe « Cîntecul pupezei », aude un « Clopot », este înduioşat de « Sărutul florilor » şi încearcă să exprime dramatic « Moartea ciuvicii » ori « Căderea cocorului », ba chiar « Agonia pasării ». Dar aceste frumoase şi vibrante titulaturi, caracterizări *nominale* ale unor lucrări mari sau mici, păstrează, în cadrele *angajărilor de sensibilitate plastică*, o stranie *gratuitate*. A existat în ampla sa expoziție aceeaşi consecventă impresionantă, aceeaşi sudică solaritate scenică, aceleaşi parti-pris-uri de conturare netă a unora dintre petele de culoare fasciculate, — unele zimțate, ori uşor ondulatorii, — aceeaşi ritmicitate antre-

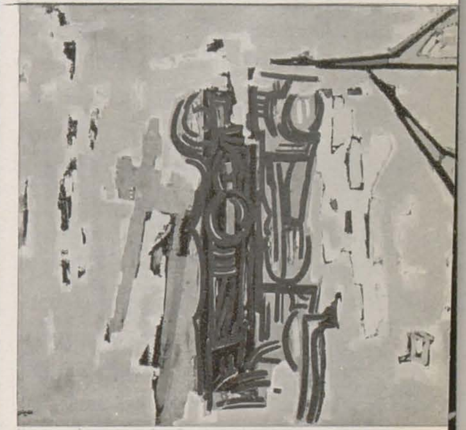
IOAN MIREA: Pasărea rănită — ulei

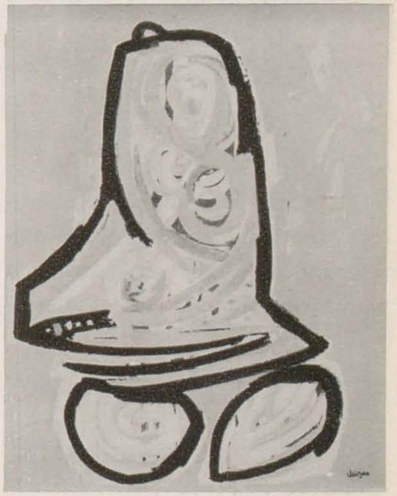


IOAN MIREA: Silex — ulei

IOAN MIREA: Păsări și lațuri — ulei







IOAN MIREA: Clopot — ulei

nantă, deşi uneori neconvingătoare prin pulsatul intim, ca şi în trecut. Temperamentul pare mai dinamic, viziunea mai maturizată, dar accentul sufletesc rămîne juvenil chiar în aparentele încremeniri geometrizante de tonalitate *dramatică*.

« Tematica », mai matură, depăşind figurativul, — *mai ales ca intenţie*, — încearcă să pătrundă în substratul unei picturalităţi legată de faimoasa definiţie a peisagiului lăuntric, aşa-zisul « état d'âme ». Dar subsistă secret un fel de sentimentalism care sărăceşte emoţia, acceptă accentul nostalgic sau elegiac de discutabilă literaturizare şi, prin *excesul de transpunere decorativă*, nu izbuteşte întotdeauna să înnobileze imaginea.

Senina şi sonora strălucire de smalţ a vechilor ceruri a fost păstrată. Există însă, latent sau vădit, un element conflictual perpetuu între dinamism şi rigiditate cristalografică de o anumită matitate însă, precum un mozaic prins într-o mişcare giratorie. De « un cer albastru limpede ca ochiul unei fecioare » nu s-ar putea vorbi decît în cazul unei grave confuzii picturale, şi chiar umane, — deoarece cerurile lui Mirea de odinioară, şi evocările acestora de astăzi, au tipice străluciri de sticlă *mată*, adică un *luciu vitros* în tonuri egale, monocorde, precum ochii păpuşilor imobile, precum luciul materialelor anorganice, chiar cînd acestea sînt prinse într-o aparent orgiacă dinamizare mecanică.

Lucrării purtînd titlul « Maternitate » i s-a reproşat lipsa de gingăşie şi de « adîncime învăluitoare fecundă ». Există totuşi o posibilă plăsmuire aspră, conflictuală, a maternităţii ; este sigur însă că « rigiditatea » şi « relaţia oarecum mecanică, simplificată, rece », adică ceea ce numeam noi « o stranie şi bruscă îngheţare a imaginii dinamice », « blochează » uneori sugestivitatea. Am subliniat această trăsătură pentru că în întregul ansamblu, cu excepţia unor lucrări cu adevărat închegate plastic, sub aparenta diversificare a tematicii, valenţele de intuiţie umană şi picturală rămîn adesea neconvingătoare.

Pateticul declarativ, interpretînd « invenţia » marelui Cézanne drept « geometrism matematizant » şi nesocotind uriaşa şi geniala *răsturnare de sensibilitate* a acestuia — iată « principii » care nu pot decît dăuna viziunii lui Mirea. Patetismul exterior şi literaturizarea arbitrară, — deoarece conştient sau inconştient camuflată în nonfigurativ — îi poate sărăci pînă la uscare o vibraţie temperamentală reală.

Această expoziţie a vădit pilduitor şi un alt lucru foarte semnificativ pentru relaţia esenţială dintre artist şi public în procesul de creaţie actuală. Rămăşiţele de vogă, sechelele de fostă mondenitate « snob-iniţiatică » care stăruiesc în jurul creaţiei lui Mirea, — cum au stăruit uneori în jurul « senzaţiei » altor talente « senzaţionale », sînt cert nocive.

Estetizanţa veleitară reprezintă afirmaţii de temperament anarhic. Chiar cînd este vorba de bune intenţii sincere în lupta împotriva conformismului şi convenţionalismului, — în loc să promoveze finalităţi de cultură plastică, autentică, deci *perene*, dăunează. Ignorînd legităţile intime ale acestei culturi plastice — oricît de opuse temperamental ar fi ele — excesul de transpunere decorativă la Mirea, beneficiază doar de *emoţia de şoc* şi nu hrăneşte autentic şi îndelungat sensibilitatea noastră. Deci fecunditatea spirituală rămîne limitată.

Elie Faure, azi retipărit şi studiat, Lhote sau René Huyghe, iar la noi, Şirato sau Tonitza, au luptat din toate puterile, o viaţă întreagă, împotriva acestor supralicitări de inedit exterior. Mi se pare că excesul de *bariolare* şi consistenţa uneori falacioasă şi stranie a picturii lui Mirea evocă mai degrabă uimitorul pitoresc al paparudelor jucînd sub soare, ori încremenite brusc în ciudate atitudini teatrale, fie ingenue, fie de ritual milenar. Coregrafie grotescă, dar captivantă, sub care ghiceşti torpoarea, alături de dinamismul felin. Şi aci sîntem în cel mai plenar pitoresc.

N. ARGINTESCU-AMZA

N. R. — *Publicînd articolul criticului N. Argintescu-Amza, redacţie revistei nu consideră închisă discuţia în jurul expoziţiei pictorului I. Mirea, manifestare artistică ce a prilejuit afirmarea unor puncte de vedere diferite.*

I. TENE

Rod al unei munci de peste trei ani, lucrările prezentate în expoziţia sculptorului I. Tene (Galeriile din str. Oneşti 1, februarie — martie) constituie un moment semnificativ în evoluţia artistului, subliniind preocuparea sa continuă de a cunoaşte, înţelege şi reflecta, cu pasiune şi modestie, aspecte majore ale problemelor contemporaneităţii. Coordonatele tematice ale sculpturilor expuse sînt, în primul rînd, omul şi munca sa, act creator desfăşurat pretutindeni în peisajul nostru nou, în noua ambianţă a ansamblurilor arhitecturale, industriale etc. Simplitatea exprimării, modelajul adecvat conferă imaginilor inspirate din viaţa oţelarilor din cetatea Reşiţei sau a fierarilor betonişti o certă nobleţe. În «Fierari-betonişti», « Perete reşiţean», de pildă, accentul cade pe redarea sentimentului de bărbăţie şi demnitate, izvorît din forţa creatoare a muncii colective.

Într-un limbaj laconic artistul crează lucrări în forme sintetice, în care lumina contribuie la reliefarea formelor, la accentuarea liniilor (« Forma spaţială » şi proiectul de monument intitulat « Victorie »).

Înzestrat cu o imaginaţie plastică foarte mobilă, artistul ştie să-şi adecueze mijloacele de expresie temei alese : eroii din « Manifestaţie », « Grîu», «Lectură», « Orfeu pe litoral » vorbesc cu simplitate despre viaţă, despre ideile, sentimentele, gîndurile omului ; candoarea copilăriei, bucuria orelor de joacă sînt sugestiv redate în « Copii pe picioroange » şi « Mincinosul », sculpturi care reţin atenţia prin prospeţime, prin sinceritate, artistul reuşind să se apropie, cu căldură, duioşie şi înţelegere, de lumea celor mici.

Se pare însă, că o condiţie a reuşitei sculpturii lui Tene este cunoaşterea precisă a spaţiului de amplasare a respectivei lucrări. Socotim necesar a face această afirmaţie, întrucît, în expoziţie, deosebirea dintre lucrările cu o destinaţie precisă şi cele concepute pentru un spaţiu nedefinit era destul de evi-

dentă — reliefîndu-se valoarea artistică a celor dintîi. În sensul acesta, unele lucrări ca « Amphion », « Fîntînă monumentală » şi « Relief decorativ », de pildă, au obţinut mai puţin adeziunea noastră.

Căutările creatoare, care au loc în plastica noastră actuală, se fac simţite şi la artiştii din generaţia de mijloc. Unele dintre lucrările lui Tene pendulează între o « artă de idei » şi una « după natură », ceea ce face ca simbolismul şi verismul să se amestece nepotrivit, iar imaginea rezultată să fie ambiguă. De exemplu, lucrarea « Mîinile omului » poate trezi curiozitatea privitorului dar nu şi emoţia artistică dorită, credem, de autor.

Certele calităţi vădite de artist şi în alte ocazii, şi în recenta expoziţie, conturează drumul ascendent al viitoarei activităţi, care va fi cu atît mai rodnică, cu cît sculptorul va fi mai sever cu sine însuşi, în sensul unui efort de limpezire a viziunii artistice, mai unitare, şi de perfecţionare a mijloacelor de expresie.

IULIAN SÎRBU

MARIA MANOLESCU

Un desen bine stăpînit, condus de o reală emoţie în construirea nenumăratelor variaţii pe tema alb-negru, domină expoziţia. Rigorile şcolii vieneze de desen (graficiana a studiat între 1920—1923 la Viena, cu profesorul Christian Ludwig Martin) îi structurează un limbaj grafic în care spontaneitatea este mereu în competiţie cu linia fermă, cîştigată prin îndelungate studii.

Grafica Mariei Manolescu este de observaţie fidelă a realităţii. Această observaţie este cînd de sinteză a formelor (« Litoral »), cînd de notaţie rapidă, atentă la toate amănuntele (« Repetiţie »). Prin ambele procedee, graficiana transmite emoţia faţă de volutele multiforme ale mişcării. Încordarea unui corp (« Năvodul »), crînguri foşnitoare (« Peisaj cu oi »), văzduhul vibrant, dealurile împădurite o inspiră pe graficiană. Ea transmite simplu, direct, prin economia pe care o impune alb-negrul, o percepţie vizuală de farmec şi pitoresc.

Foarte dozată, intensitatea liniilor în tuş din schiţa « Pădureanca » conţine acea bucurie a desenului proprie adevăraţilor desenatori. Suita anotimpurilor — în acvaforte şi acvatinta — îmbogăţeşte grafica Mariei Manolescu cu modalitatea alegoriei. Ocolind locurile comune, simbolurile transcriu naiv şi poetic întîlnirea cu omul şi natura fertilă.

Un joc de perspectivă frontală şi à vol d'oiseau, în cadrul aceleiaşi schiţe (« Varietăţi ») surprinde în această expoziţie unde predomină observaţia fidelă faţă de natură. Aici, cele două perspective, voit suprapuse, propun un spor de dinamism, o viziune mai complexă. Să fie numai o experienţă sau însuşi germenul unei modalităţi înnoitoare? Viitoarele lucrări, poate o nouă expoziţie, vor elucida această problemă.

Stranie este gravura « Bach », o încercare de transcriere a unor suite de grupaje ritmate pe un fundal de ogive. În bună măsură muzica este sugerată prin elemente care scapă analizei, implicînd incursiuni în domenii nefigurative.

I. TENE: Orfeu pe litoral — ghips

I. TENE: Joc din Ardeal — ghips

MARIA MANOLESCU: Piaţa Unirii — acvaforte şi acvatinta

IULIA ONIŢĂ: Maternitate (II) — ghips patinat

Patru decenii de activitate, în care este inclusă şi ilustraţia de carte (Creangă, Eminescu), recomandă o artistă probă, care s-a realizat în cadrul unei structuri proprii, riguroase, deschisă experimentului şi unitară.

PIA CIOCULESCU

IULIA ONIŢĂ

Sculptura Iuliei Oniţă izbuteşte să păstreze în noua ipostază în care ne-o înfăţişează expoziţia din sălile Magheru acea notă care-i este proprie încă de la debut: lirismul împletit cu hotărîrea de a-şi descoperi singură, printr-un efort meditativ, drumul.

De aceea nu vom întîlni în expoziţia sa nici ostentaţia formelor arhaice, nici excesul de decorativism. Ceea ce ni se pare definitoriu pentru etapa actuală este dinamismul interior al volumelor, învăluirea caldă a formelor, care ne îngăduie să percepem materia în tendinţa ei de a se organiza într-o structură, în strădania de a exprima fluxul vieţii şi viaţa spiritului. Punctele de construcţie sînt păstrate, dar nu şi simetria conformist-anatomică, configurările derivînd din mişcarea permanentă a formelor în spaţiu, din trecerea volumelor dintr-unul în altul, fără a fi oprite prin intrînduri unghiulare. Deformînd expresiv formele în mişcare, nerespectînd strict anatomia, ritmînd volumele, Iulia Oniţă urmăreşte totdeauna redarea unor sentimente, a unor stări de spirit (vezi « Portret de femeie », « Cap de copil », « Fetiţă »).

În compoziţia în bronz (nud) citim în mişcarea ascendentă a torsionării formelor o creştere a tensiunii plastice care culminează în forma aproape triunghiulară a capului. Dacă anume elemente din această lucrare ne reamintesc pe Paciurea sau Moore, ele demonstrează şi cît de personal şi-a integrat Iulia Oniţă propriei viziuni învăţămintele unor ilustre personalităţi. Dar artista n-a rămas insensibilă nici la sugestiile artei noastre populare, aşa cum ne-o dovedeşte simplificarea formelor în « Bocitoare », structurate într-o arcuire ogivală, (una dintre cele mai împlinite lucrări, despre care eronat s-a afirmat că ar aminti maniera lui Barlach), ca şi în « Maternitate » II, unde stilizarea se îmbină cu o notă hieratică, accentuată de forma piramidală, specifică troiţelor, a părţii superioare.

Pe lîngă acestea, atît de unitar tratate, « Ţăranca » (marmură) ne apare oarecum distonantă, ochii şi linia părului fiind sgraffitate decorativ, iar restul tratat în spirit minuţios realist. Deosebit de interesantă, mai cu seamă pentru desluşirea drumului pe care-l va urma în viitor artista, este sculptura intitulată « Odihnă » I (beton metalizat), în care curgerea volumelor moi este adunată monolitic, sugerînd atît de bine relaxarea.

Tematic, Iulia Oniţă şi-a fixat doar cîteva subiecte ; variaţia şi nuanţarea este *în cadrul tratării acestor subiecte;* lucru sesizabil în maternităţile ei, în portretele de ţărănci, în figurile de copii şi adolescente (a căror suavitate şi delicateţe de sentiment artista le-a surprins de-atîtea ori cu măiestrie), în torsuri.

Privind sculpturile Iuliei Oniţă încerci acut sentimentul încarcerării lor într-o expoziţie. Aş fi văzut « Odihna », cu forme generoase dar suple, de focă, tolănită pe o piatră într-o grădină, iar « Maternitatea » (ghips patinat) înălţîndu-se de-a dreptul din iarbă la marginea unui luminiş. Poate că asta a şi fost destinaţia pe care le-a dat-o artista.

OLGA BUŞNEAG

MIHAIL LAURENŢIU

Avîntul îndrăznelii, apanaj, oricum, al tinereţii, este îndreptăţit la vîrsta promisiunilor. El justifică experienţele diverse, mai ales cînd, din suma acumulărilor eclectice de cunoştinţe şi informaţii, reuşeşti să desprinzi o linie directoare, de năzuinţă personală. E cazul lui Victor Roman, George Apostu, Mihail Laurenţiu şi al atîtor tineri talentaţi. Laurenţiu a socotit util să se înfăţişeze — după participări frecvente şi remarcate la expoziţii de ansamblu — la prima confruntare substanţială cu publicul (expoziţia personală de la Galeriile din str. Oneşti 1, martie-aprilie) cu o selecţie de lucrări variate ca gen, material şi tehnică (apreciabilă pluritate de preocupări), în care ponderea o are producţia anilor ultimi. Prezenţa, alături de aceasta, a cîtorva lucrări din vremea studiilor asigură sezisarea cu uşurinţă a evoluţiei artistului şi ne dezvăluie, în acelaşi timp, ca o preocupare permanentă, interesul său pentru decorativ. Îl observăm intenţional în « Ţel comun » — 1955 sau « Griviţa 33 » — 1958, ca să se manifeste astăzi categoric şi cu curaj, culminînd în monumentalul trafor « Acrobaţi de circ » — 1965. Ca să ajungă la această euritmie desfăşurată dinamic şi riguros în forme armonios stilizate şi impecabil înscrise în spaţiu, artistul a cultivat paralel relieful şi sculptura în ronde-bosse, metalul bătut şi lemnul cioplit. A trecut de la portretul modelat după canoane tradiţionale («Carmen» e o apreciabilă realizare de profil uman interiorizat, amintind portretistica lui Anghel), la stilizarea lui în strînsă legătură cu materialul (« Irinca ») care pare să impună, în cele din urmă, el însuşi forma, corespunzătoare însă intenţiei creatorului (« Cap de oşan »). O evoluţie asemănătoare o semnalăm în compoziţii, prin trecerea de la ronde-bosse la traforul plat — de la graţia grupului « Adolescente », la volumele marcate de muchii în « Compoziţie » şi pînă la « Sărutul », pe care-l socotim un ultim pas spre desfăşurarea simplă în spaţiu a « Acrobaţilor de circ ». Nu reprezintă acestea doar probleme de meşteşug şi tehnică, ci strădania de a le rezolva pentru comunicarea unor idei, prin forme şi volume de un decorativ expresiv, solicitat la rîndul său şi de viziunea de ansamblu a spaţiului arhitectural modern. Spaţiul acesta, de fapt, îl are sculptorul în vedere pentru desfăşurarea compoziţiilor sale monumentale care cer colaborarea cu mediul ambiant. Atîta vreme însă cît artistul e limitat la propriul atelier, atîta vreme cît proiectele sale rămîn doar la stadiul de proiect în ghips, talentul nu este deplin valorificat. Avem măsura acestui talent. Rămîne să-l vedem rodind în lucrări de amploare. Asemenea lucrări îşi află locul în pieţele şi parcurile noi ale oraşelor noastre. Spre realizarea unor asemenea lucrări năzuiesc sculptorii

tinerei generații. Năzuințele se pot împlini cînd artiștii înșiși dovedesc posibilitatea realizării lor concrete.

Conținut și formă într-un tot unitar, modern și cu filiații în tradiția maeștrilor și a folclorului românesc — iată promisiunea ale cărei premise le formulează curajos sculptura tinerească a lui Mihail Laurențiu.

STOICA RĂZVAN

Vizitatorului grăbit, dispus să se oprească doar acolo unde atenția îi este reținută de șocul vizual, pictura lui Stoica Răzvan nu are darul de a-i apărea deosebit de revelatoare. Calitățile ei ți se dezvăluie contemplînd-o pe îndelete, cu respectul impus de munca cinstită a creatorului care năzuiește să exprime, în felul său — cuminte, rezervat — cu mijloace tradiționale, semnificațiile poetice ale unui profil etic uman, ale unei priveliști cu adresă precisă sau sensul liric conținut în cîteva flori din ambianța unui colț de interior. Și atunci, la un popas tihnit în expoziție, pictura nu va întîrzia să-ți trezească ecouri profunde ca acordurile prelungite de pedala pianului. Această rezonanță se datorește orchestrării cromaticei sobre a artistului, vibrația nuanțelor sporind efectul muzical al ansamblului. În același timp, orchestrația este ritmată de efectul liniilor (de cele mai multe ori conturînd elemente ale compoziției sau sugerînd conturul acestora) care atenuează, pe alocuri, desfășurarea tridimensională, fără a anula iluzia spațiului sugerat cromatic. Sugestia cromatică traduce plastic cu veridicitate (uneori cu un surplus de accent descriptiv) realitatea. Așa fiind, priveliștile de la Pantelimon, de la Dobroești sau Piatra-Neamț, în care lumina pătrunde datorită năzuinței de a limpezi și a simplifica cromatic, au atmosferă locală, iar portretele sînt consecvent susținute de fundalul ale cărui culori traduc sau vor să traducă ceva din personalitatea modelului.

În general artistul, în prezent (cu excepția unui portret de tinerețe, lucrările celei de a patra expoziții personale sînt toate de dată recentă), convinge prin capacitatea de a imprima echivalent cromatic unei stări sau unei atitudini afective al cărei imbold este conținut de model ori de motiv — portret fiind acesta (« Inovatorul Eugen Iancului », « Tovarășa Ciupagea »), peisaj (« Grădina de zarzavat », « Priveliște din parcul mănăstirii ») sau natură moartă. Desigur că sensibilitatea artistului se manifestează de la primul contact cu lumea pe care o cercetează: o dovedesc desenele sale, surprinzînd cu acuitate atitudini și gesturi de un firesc simplu. Dar abia din clipa în care pictorul gîndește imaginea în culori, ea devine convingătoare, traducînd prin finețea nuanțelor, nuanțele sentimentului poetic trăit.

Expoziția (Galeriile din str. Onești 1, martie-aprilie) marchează mai degrabă încheierea unei etape decît perspectiva viitoarelor căi. Acestea nu vor întîrzia să se contureze în laboratorul artistului, bilanțul de azi asigurîndu-i încredere în propriile-i forțe.

HORIA HORȘIA

IULIA ONIȚĂ: Bocitoare — ghips

MIHAIL LAURENȚIU: Floricica — lemn

MIHAIL LAURENȚIU: Irinca — alabastru

STOICA RĂZVAN: Flori — ulei

STOICA RĂZVAN: Priveliște din parcul mănăstirii — ulei

ROLUL ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ÎN FORMAREA UNUI ARTIST CU PROFIL COMPLEX

TEODOR DAN

Discuția organizată de redacția revistei « Arta Plastică », în legătură cu învățămîntul artistic, a adus de la început sugestii interesante. Ea s-a centrat pe necesitatea creării unui institut de arte decorative, dar problema avînd implicații mai complexe, observațiile au atins zone mai largi și discuția a rămas deschisă.

Ideea generală care s-a desprins din contribuțiile profesorilor de la institut a fost că elementele caracteristice ale epocii, nevoile ei, determină o reconsiderare a unor principii, atitudini, legate de organizarea instituțiilor și a programelor existente.

Deci, pe de o parte, o problemă de concepție; pe de altă parte o problemă de organizare.

Cu o uimitoare rapiditate, secolul al XX-lea lărgeşte orizontul de cercetare al omului şi îi multiplică modalitățile de construire a lumii sale.

Nenumărate zone necunoscute ale realității sînt explorate, o infinitate de forme noi, fizice şi tehnice, solicită spiritul. Diferitele realizări de artă ale secolului XX sînt expresii caracteristice ale epocii noastre. Artistul încearcă să se încorporeze noului mediu şi îşi găseşte aici baza unei experiențe estetice noi. Eliberat, pe de o parte, datorită cuceririlor fotografiei, cinematografului şi televiziunii, el nu-şi mai concepe imaginea pe care o creează ca o simplă oglindă fidelă a lumii înconjurătoare, ci, într-o relație diferită a conceptelor de formă, conținut şi subiect, el încearcă să creeze sisteme figurative capabile de a sugera o ideație superioară și complexă. După cum observă profesorul Pierre Francastel, « noțiunea de serie şi de categorie se substituie episodului, cea de sugestie aceleia de reproducere, cea de creație conformă cu ordinea universală, aceleia de imitație descriptivă ».

Fuga de impresia superficială, căutarea esențialului, a funcționalului, a rădăcinilor, a logicei, a organicului, a căldurii interioare, duce la explorarea de noi zone ale realității şi ne aminteşte de bune tradiții ale artei noastre populare, atît de sensibilă la real şi totodată atît de neinteresată de aparența imediată.

Desigur că scopul acesta s-a precizat în cursul lucrului şi nu ca realizarea unui program dinainte stabilit. În aceste experiențe, obiectul, spațiul geometric, semnul plastic, culoarea au căpătat aprecieri şi interpretări noi. Artistul trebuie să participe în această liberă reconsiderare a tuturor elementelor artei sale — care-i deschide bogate posibilități — cu toate facultățile sale; dexteritatea tehnică (dibăcie + imitație) e insuficientă, el trebuie să aibă un « profil complex », ceea ce presupune cultură și informație multilaterală. Libertății, condiție necesară a desăvîrşirii artistice, îi corespunde sentimentul responsabilității morale. În sarcina pe care societatea noastră şi-o ia de a face să pătrundă frumosul în viața de toate zilele a tuturor, sub toate formele lui spirituale şi materiale, artistul trebuie să ştie să urmărească direct trecerea în industrie a formelor,

mijloacelor tehnice dezvoltate de el în experimentarea lui de atelier.

Cînd artistul explorează zone noi de experiență și se concentrează pe probleme de organizare formală și de structură, pot apare unele neînțelegeri, și între artist și critică și mai ales între artist și public. În această ultimă relație este indispensabilă o acțiune de educare și lămurire a publicului. Antrenarea publicului în jurul unor specialiști, în discuții — direct sau prin corespondență — ar putea duce la realizarea și editarea unor broșuri de inițiere în receptarea operei de artă în specificitatea ei.

Au existat și unele neînțelegeri care au împiedecat relevarea fondului problemei. S-a vorbit despre un « aspect contemporan din punct de vedere al formei sub care se ascunde o concepție naturalistă ». Organic, necesitatea cunoașterii atente, tehnice, critice, a liniilor mari pe care s-a mișcat arta mondială în secolul nostru, presupune un anume cadru aperceptiv din care să nu lipsească o înțelegere evolutivă a fenomenelor. Modalități ale artei determinate de mari și comune coordonate omenești, apar pretutindeni, într-o sinteză specifică de elemente, care le singularizează farmecul, justificînd interesul universal pentru ele. Tradiția noastră artistică populară, dispune, încă, din păcate, de prea puține lucrări de exegeză și material ilustrativ cu mare putere circulatorie. Dacă artistul nu pornește de la o corespunzătoare cunoaștere a artei proprii și — cazul cel mai rău — dacă se bazează mai mult pe aparența neînțeleasă a reproducerilor, cunoașterea artei străine e fragilă, derutantă și sterilă.

Tot în legătură cu situațiile de fapt de la noi, care se cer analizate de la bun început ca probleme de creație, este relația artă-învățămînt, despre care a vorbit arh. Anton Dîmboianu, și anume preluarea, în ultimele două secole, de la învățămîntul științelor și adaptarea la învățămîntul artistic a « procesului de transmitere și interpretare a unei amintite cantități de informații obiective ».

Fiind vorba, în domeniul artei, de « sensibilitatea și intuiția subiectului », cunoștințele nu pot fi imuabile, ci mereu înnoite și adaptate, mereu reconstituite, vii. Profesorul înseamnă o prezență și un ajutor în dezvoltarea mecanismului de gîndire al învățăcelului, în înțelegerea unor procese vii.

Dacă avem în vedere învățămîntul artistic pentru toate vîrstele, problema nu poate fi pusă diferit. Doar modalitățile didactice, care trebuiesc găsite, vor fi diferite, de la vîrstă la vîrstă și de la om la om.

Distincția între « cunoștințe elementare de artă plastică » și « probleme artistice majore » își poate găsi ușor rădăcina în compromisul devenit jenant de care vorbea prof. Anton Dîmboianu.

Existența în cadrul școlii a atelierului profesorului, în care se creează « școala », și alegerea maestrului (forme de organizare perpetuînd o veche tradiție, care au existat într-o oarecare măsură la noi) ușurează desigur mult eficiența unor modalități didactice mai proprii artei.

Organizarea învățămîntului artistic ar trebui să aibă în vedere întreaga rețea de școli create.

Institutele, institutele pedagogice, școlile medii regionale, școlile elementare raionale, școlile populare de artă ar trebui să nu fie gîndite ca entități total izolate. Nu văd de ce preocuparea pentru formarea acelora care vor da formă artistică produselor industriale ar fi mai puțin de urmărit decît atît de necesara și de discutata legătură permanentă cu industria.

Dacă nevoia, care a creat aceste școli — cultivarea și cunoașterea frumosului de către întreaga populație a țării — le justifică în principiu existența, urmărirea

(urmare în pag. 209)

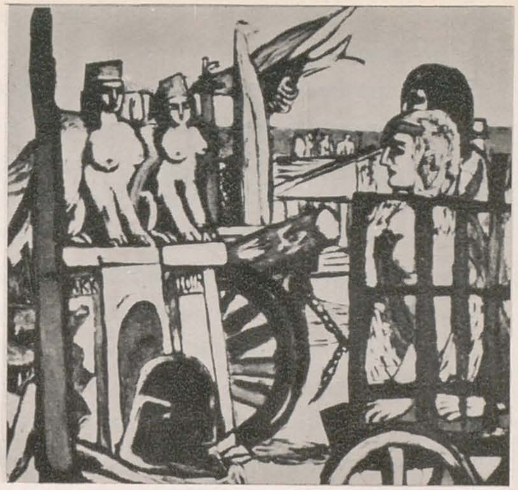
PLENARA COMITETULUI UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI

În zilele de 9 și 10 aprilie a.c., a avut loc, în București, la sediul U.A.P., ședința plenară a Comitetului Uniunii Artiștilor Plastici din R.P.R. În cadrul lucrărilor, la care au participat membrii comitetului precum și numeroși invitați, artiști și critici de artă, au fost prezentate referate dezbătînd probleme actuale ale creației artistice, precum și probleme organizatorice. Referatele și discuțiile purtate pe marginea lor au prilejuit trecerea în revistă a unor cuprinzătoare aspecte din domeniul artelor plastice — de la cele teoretice la cele organizatorice — și au scos în evidență necesitatea dezvoltării artei la nivelul cerințelor actuale.

În cadrul plenarei, Comitetul Uniunii Artiștilor Plastici a aprobat propunerile cu privire la acordarea premiilor de creație pe anul 1964.

PREMIILE UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI PE ANUL 1964

La 15 aprilie a.c., a avut loc, la sediul U.A.P., înmînarea premiilor de creație pe anul 1964. Premiul Uniunii Artiștilor Plastici a fost acordat pictorului *Ion Nicodim*. De asemenea, au fost acordate premii artiștilor: *Vladimir Șetran*, *Mihai Danu*, *Gheorghe Iacob*, *Ion Sălișteanu* și *Adalbert Luca* — pictură; *George Apostu*, *Valer Chende*, *Silvia Radu* și *Wilhelm Demeter* — sculptură; *Mariana Petrașcu*, *Octav Grigorescu*, *Vincențiu Grigorescu* și *Val Munteanu* — grafică; *Emilia Niculescu-Petrovici*, *Ileana Vremir*, *Mimi Podeanu* și *Graziella Stoichiță* — artă decorativă; *Florin Pîrvulescu*, *Sanda Stratilat*, *Eugen Patraș*, *Gheorghe Spiridon*, *Olga Porumbaru* și *Gheorghe Șaru* — artă monumentală; *Liviu Ciulei* și *Ion Oroveanu* — scenografie; *Gheorghe Ghițescu* și *Eugen Schileru* — critică de artă.



RETROSPECTIVA MAX BECKMANN DIN NEW YORK

Revista ,,Arts Magazine" din New York închină numărul din decembrie 1964 expoziţiei retrospective a pictorului expresionist german Max Beckmann (1884—1950).

Despre Max Beckmann se poate spune ceea ce a scris cîndva Baudelaire despre Francisco Goya: « Toate aceste contorsiuni... sînt pline de umanitate».

În editorialul revistei de artă sus menţionată apare întrebarea: « De ce tocmai Beckmann? »

Fiindcă — se răspunde — viaţa şi opera sa alcătuiesc o adevărată odisee culturală a timpurilor noastre. Creaţia lui Beckmann se impune atenţiei tocmai într-un moment cînd se constată că multe judecăţi fără apel emise în cercurile artistice ale Americii, acum cîţiva ani, în materie de artă plastică, nu mai sînt valabile.

Cîmpul picturii este actualmente vacant — se scrie în articol; un cîmp de luptă în care diverse tabere rivale se căznesc să cucerească locul rămas liber după declinul expresionismului abstracţionist, care forma curentul cel mai puternic.

Printre expoziţiile cele mai importante ale anului la New York s-au înscris retrospectivele unor binecunoscuţi maeştri ai picturii figurative, precum Corinth, Vuillard, Derain, Hopper, Bonnard şi în sfîrşit Max Beckmann.

« Nu cred — se spune mai departe — ca această desfăşurare de forţe a artei figurative să reprezinte o reînviere miraculoasă ca aceea a lui Lazăr, ci mai degrabă că aceasta se află într-o legătură mult mai viabilă cu scena vieţii culturale actuale decît în decada de ani premergătoare ».

Tradiţiile artei figurative nu dispăruseră cu totul acolo. Pictorii sus amintiţi sînt consideraţi ca nişte păstrători ai unor valori care nu se mai află în centrul atenţiei şi nu este o simplă întîmplare că s-a recurs la ei în actuala conjunctură.

Max Beckmann reprezintă latura cea mai larg umană a acestor tradiţii. Pe cînd Bonnard se impune prin limitările proprii preocupărilor sale domestice, Beckmann, sub presiunea marilor evenimente de ordin politic, este convins de necesitatea unor luări de poziţii umane. În această privinţă, el stă în plastica modernă germană alături de un Georg Grosz.

În activitatea sa creatoare, extrem de bogată, porneşte de la marea tradiţie artistică a înaintaşilor şi, devenind un expresionist remarcabil, alături de un Otto Dix, transformă acest limbaj într-unul propriu.

Condamnat, în Germania hitleristă, drept artist « degenerat » (i s-au distrus atunci peste 500 lucrări de pictură şi desen), Beckmann s-a refugiat întîi în Olanda, unde a continuat să lucreze, ca şi Picasso la Paris, chiar sub ocupaţia hitleristă. În 1947 a emigrat în S.U.A., fiind numit profesor la Şcoala de Belle Arte din St. Louise. Nu era o vreme favorabilă picturii figurative, ci uneia care năzuia să pună pictura americană într-o situaţie predominantă faţă de aşa-zisa lume veche.

Max Beckmann a decedat în anul 1950. Deşi nu a lucrat decît trei ani în America, muzeele şi marile colecţii americane sînt pline de opere de-ale sale, multe salvate din urgia hitleristă. Din aceste muzee şi alte colecţii, ca şi din colecţia soţiei sale în viaţă (celebra « Quappi » pictată de el) s-au selectat numeroasele opere expuse pînă la 9 februarie 1965 în New York la « Museum of Modern Arts », printre care tripticurile monumentale « Argonauţii » (1950), « Actorii » (1941—1942), « Pornire pe apă » (1932—1933), dipticul: « Naşterea », « Moartea » din muzeul secolului XX — Berlin; precum şi multe alte opere (autoportrete, « Actriţa bătrînă ») de pildă), toate de o rară şi stranie frumuseţe.

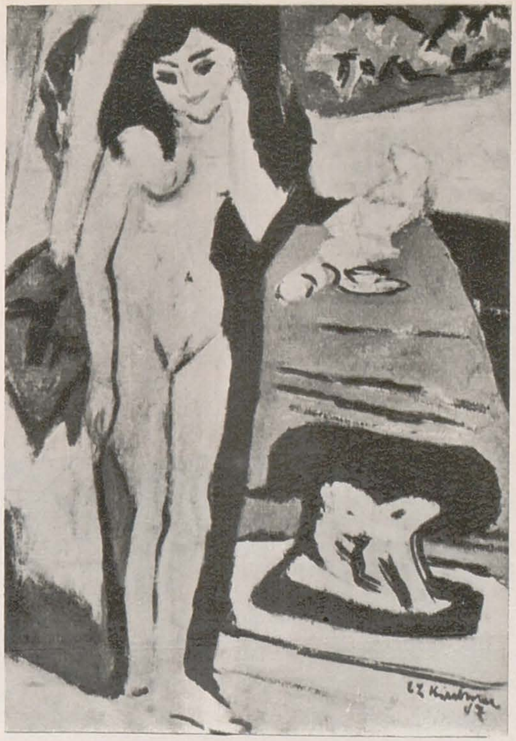
În Germania au mai rămas unele opere ascunse de colecţionari şi scăpate astfel de la nimicire. O galerie din München vindea pe sub mînă tablouri şi desene de Max Beckmann, care erau trecute peste graniţă şi nu o dată înseşi autorităţile hitleriste au vîndut în Elveţia opere « degenerate », de valoare, pe bani grei, «înşelîndu-i» pe străini. Unele din aceste opere, ca şi altele din epoca de lucru olandeză a lui Max Beckmann (de ex. «Mutarea Sfincşilor» 1945) au apărut în retrospectiva din New York.

« Schimbările intervenite în ultimul timp în lumea culturii — se scrie în încheiere în articol — ne-au făcut mai receptivi faţă de experienţele unui artist

MAX BECKMANN: Transportul sfinxului — ulei

ERNST LUDWIG KIRCHNER: Nud de fată în spatele unei perdele — ulei

EMIL NOLDE: Flori — ulei



figurativ ca Max Beckmann şi poate că retrospectiva sa din New York va fi privită pînă la urmă drept un angajament de revenire la o vreme mai prielnică. »

LAZĂR ZAREA

PE MARGINEA UNEI EXPOZIŢII LONDONEZE

La Tate Gallery din Londra a fost organizată o expoziţie de pictură modernă, în care au fost reprezentaţi membrii grupului de pictori germani cunoscut sub numele ,,Die Brücke" (în traducere exactă « Podul », dar în acest caz avînd sensul de « punte »). Nume ca acelea ale lui Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff, Emil Nolde, Max Pechstein au lăsat o urmă profundă în pictura secolului XX.

Grupul ,,Die Brücke", înaintea primului război mondial, iar după aceea curentul ,,Der blaue Reiter" (« Călăreţul albastru »), au constituit alături de graficieni de talia unei Käthe Kollwitz şi Georg Grosz şi sculptori ca Lehmbruch şi Barlach, aproape tot ce a putut aduce original şi inimitabil arta germană în tezaurul mondial al artei moderne înaintate.

Creaţia acestora a fost declarată de către nazişti drept « artă degenerată » şi expusă oprobiului public în 1937, la München în aşa-numita « Expoziţie a artei degenerate », rămasă de pomină.

,,Die Brücke" a însemnat un moment de trecere între predecesorii săi Max Liebermann, Adolf Menzel, Lovis Corinth, Max Slevogt şi curentul ,,Der blaue Reiter" — W. Kandinsky, Paul Klee — şi Bauhaus-ul de la Weimar şi Dessau (L. Feininger ş.a.).

Gruparea artistică ,,Die Brücke" îşi face apariţia în Dresda prin anii 1903—1905, mutîndu-se apoi la Berlin, unde durează pînă pe la începutul primului război mondial.

Fondatorul şi spiritul rector al grupului ,,Die Brücke" a fost Ernst Ludwig-Kirchner. Fiu de inginer, venise la Dresda să studieze arhitectura. Acolo a întîlnit un tînăr student de origine elveţiană, Fritz Bleyl, iar doi ani mai tîrziu, în 1905, cînd ia naştere gruparea ,,Die Brücke", a făcut cunoştinţă cu Erich Heckel şi cu Karl Schmidt-Rottluff. Aceştia patru lucrau împreună creînd picturi, gravuri pe lemn, litografii şi chiar unele lucrări de sculptură.

Au expus prima oară în anul 1906 în prăvălia unui fabricant de corpuri de iluminat, unde în afara celor patru protagonişti au mai prezentat picturi Emil Nolde şi Max Pechstein. Expoziţia lor a fost petrecută de indiferenţa totală a publicului din Dresda.

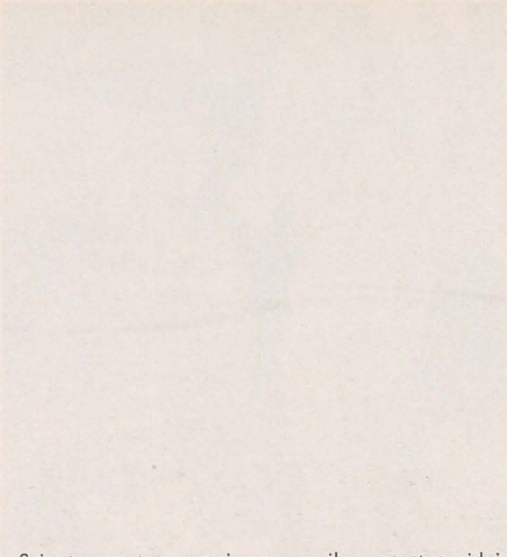
Emil Nolde, mult mai vîrstnic decît ceilalţi, se formase ca pictor în Elveţia şi la Paris. Prin arta sa el aducea o contribuţie ceva mai personală decît colegii săi mai tineri. Max Pechstein, la rîndul său, demonstrase un gust artistic mai heteroclit. Într-adevăr, cei trei fondatori ai grupului, Kirchner, Heckel şi Schmidt-Rottluff, înfăţişau în operele lor o înrudire de intenţii şi modalităţi de expresie care s-a tradus şi în unele opere comune.

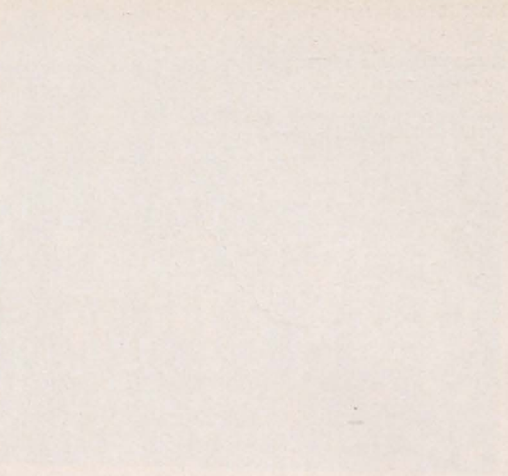
Spiritul acesta de « gildă » din sînul grupării ,,Die Brücke" se afla plasat sub semnul influenţei picturii lui Van Gogh.

Nordicul Munch a influenţat de asemenea gruparea, cu deosebire prin tendinţa de a cuprinde şi reflecta

(urmare în pag. 206)

INTERVIU CU SCULPTORUL GABO





Într-o discuţie cu corespondentul unei reviste din Middlebury,* cunoscutul sculptor american N. Gabo a fost solicitat, printre alte probleme în legătură cu dezvoltarea sculpturii moderne, să-şi expună şi punctul de vedere în ceea ce priveşte izvoarele noii concepţii despre spaţiu în sculptură. Reproducem mai jos un fragment din discuţie:

Gabo: Am spus că adevărata sursă a concepţiei despre spaţiu în sculptură trebuie căutată în situaţia generală a evoluţiei noastre intelectuale şi cunoştinţei colective despre artă. Spaţiul în artă n-a jucat înainte vreme un rol prea mare, nu fiindcă artiştii perioadelor trecute nu ştiau nimic despre el, ci pentru că spaţiul însemna pentru ei ceva ce există împreună cu volumul material sau e strîns legat de el. Volumul şi lumea materială din jur erau cuierele de care artiştii îşi agăţau ideile şi «weltanschaung-ul».

Consider că evenimentele ce s-au petrecut în ştiinţă şi filozofie la începutul acestui secol au avut o influenţă covîrşitoare asupra mentalităţii generaţiei mele. Nu are importanţă dacă mulţi dintre noi ştiau sau nu în mod precis ce se întîmplă în ştiinţă. Fapt este că acestea pluteau în aer şi că artistul datorită sensibilităţii sale reacţiona cu sensibilitatea sa. Nu-şi dădea poate seama că el aspiră anumite idei şi că la un moment dat, brusc, ele acţionează.

Pe de altă parte, noi sculptorii, reprobînd vechea sculptură, am constatat că mijloacele ei nu mai sînt suficiente pentru exprimarea noilor noastre idei. Trebuia să găsim procedee noi şi să introducem noi principii şi tocmai de aceea principiile spaţiului şi structurii au devenit principii de bază. Ne-am dat seama cît de important e spaţiul în construcţii, ne-am dat seama că fiecare obiect construit, făcînd abstracţie de caracterul său funcţional, acţionează asupra noastră ca un tablou. Fiecare obiect pe care îl percepem, fie că e o creaţie a naturii sau un produs al omului: telefonul, masa, scăunelul, casa sau copacul, are propria lui imagine şi acţionează asupra noastră, tot aşa ca şi o statuie, deşi n-au fost create în acest scop. Ne-am dat seama că miezul obiectului construit este structura şi că ea cere mai mult participarea spaţiului decît volumul monolit.

Lassaw: Concepeţi statuia ca o percepţie tridimensională, sau credeţi că este o succesiune de imagini cu două dimensiuni?

G.: Să-ţi închipui o statuie ca o succesiune de imagini bidimensionale ar însemna să-ţi reprezinţi cu totul altceva şi nu o statuie. Ideea de statuie ca ceva perceptibil, ca o imagine cu două dimensiuni, este negarea statuii. Statuia e «tridimensională» *eo ipso*.

L.: Ce părere aveţi despre evoluţia viitoare a sculpturii în general şi despre sculptura constructivistă în special?

G.: Înainte de a răspunde la această întrebare, trebuie să mai adaug ceva la ceea ce tocmai am spus. Statuia constructivistă nu e numai tridimensională, este cu patru dimensiuni, în sensul că încercăm să introducem în ea şi elementul timp. Sub noţiunea de timp înţeleg mişcare, ritm: mişcarea reală cît şi cea iluzorie pe care o percepem prin intermediul succesiunii de linii şi forme în statuie sau într-o pictură.

După părerea mea, ritmul în opera de artă e atît de important, ca spaţiul, structura şi reprezentarea. Sper ca în viitor aceste idei să se dezvolte şi mai adînc. Am scris mai multe despre aceste lucruri în articolul publicat în «Circle».

L.: Care este părerea dumneavoastră despre culoare în sculptură?

G.: Fiecare sculptură are o culoare care depinde de material.

Ştim că în istorie au fost perioade cînd statuile erau intenţionat colorate şi ornamentate. În secolele următoare, sculptorii n-au mai luat în consideraţie culoarea materialului.

De pildă, o statuie turnată în bronz, de la o depărtare mică face impresia unei siluete. Aceasta se întîmplă din cauza nerespectării tonalităţii materialului. Faptul că în construcţii folosim materiale variate, impune artistului constructivist să ţină seama de culoarea materialului. Desigur, nu numai culoarea, dar şi tonul şi calitatea suprafeţei dau un anumit caracter materialului, de aceea constructivistul trebuie să fie foarte prudent în folosirea culorii. Nu sînt împotriva culorii; eu însumi o folosesc cînd tema o cere.

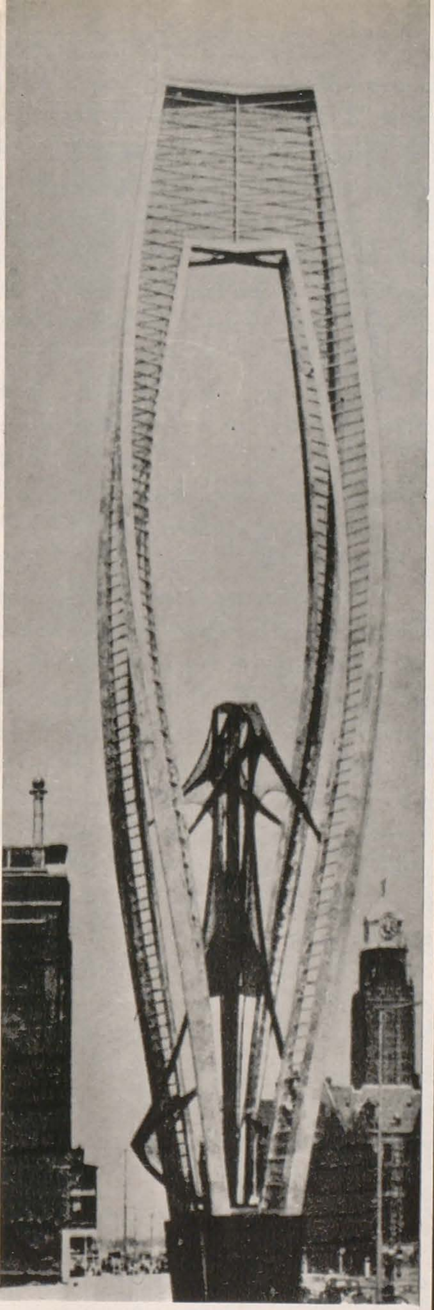
L.: Credeţi că ideile despre care tocmai vorbim, în legătură cu sculptura, sînt valabile şi pentru evoluţia picturii contemporane?

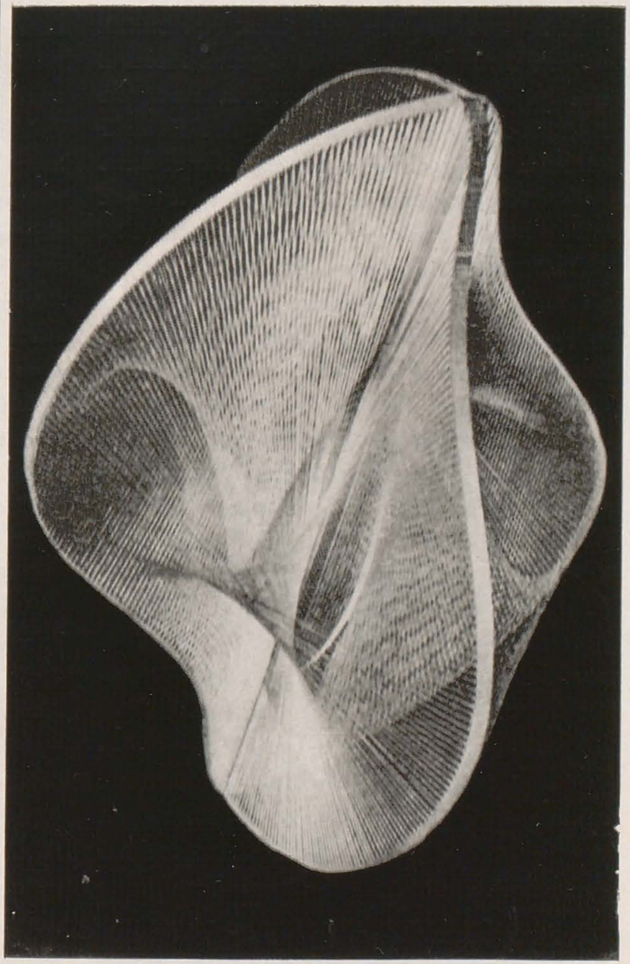
G.: Ideile caracteristice pentru o anumită epocă au influenţă deopotrivă asupra sculpturii cît şi a picturii.

* Discuţie relatată în revista «Vytvarny Zivot», nr. 8/1964.

NAUM GABO: Monumentul Bijenkorf din Rotterdam

NAUM GABO: Construcţie liniară în spaţiu nr. 2 — plastic şi nylon





Ideile care predomină într-una, predomină şi în cealaltă. Pictura are un viitor mare. Împotriva unor manifestări pesimiste cu privire la viitorul ei, eu susţin că pictura nu poate fi înlocuită cu nici un alt mijloc de exprimare, şi că se va dezvolta atîta timp cît va exista arta şi atîta timp cît oamenii vor avea ochi să vadă.

Au fost perioade cînd unii dintre prietenii mei, ca Mondrian, Tatlin, fratele meu Antoine Pevsner care a fost pînă la jumătatea anului 1920 pictor, susţineau că pictura a supravieţuit funcţiei sale de exprimare în artă. Pevsner şi Tatlin îşi fundamentau părerile pe faptul că construcţia spaţială şi operele materiale vor exclude probabil necesitatea picturii, fiindcă materialul care acţionează în spaţiu va avea totdeauna un efect mai puternic decît o suprafaţă pictată.

În articolul său, publicat în « Circle », Mondrian a mai menţionat şi alte motive. Personal n-am fost şi nu sînt de acord cu astfel de păreri; pictăm şi astăzi cu convingerea că pictura reuşeşte încă foarte bine. Dar un lucru vreau să subliniez: sînt convins că spaţiul, structura, ritmul şi reprezentarea sînt elemente vital importante atît în sculptură cît şi în pictură.

Fără aceste elemente, pictura ar fi împinsă pe planul funcţiei unei arte secundare şi ar deveni un mijloc auxiliar, pentru cu totul altceva: majoritatea tuturor acestor elemente vital importante lipseşte astăzi din pictura modernă. Aceasta e o pictură cu două dimensiuni, fără reprezentare, fără structură, amorfă.

(urmare în pag. 207)

PICTURILE DIN ÎNCHISOARE ALE LUI DAVID ALFARO SIQUEIROS

Într-un număr recent din « The Studio International » din Londra, Irene Nicholson publică un articol despre picturile din închisoare ale lui David Alfaro Siqueiros.

După cîteva zile de la eliberarea sa, Siqueiros a redeschis şantierul de lucru rămas în părăsire, din palatul Chapultepec, reluînd pictura murală întreruptă acolo, « Lupta de clasă », subiect care îl preocupase constant.

Pe cel mai mare dintre panourile unui triptic apar cuprinse într-un triunghi care domină compoziţia cete înarmate de ţărani şi ţărănci mexicane. În primul plan apare un căzut în luptă purtat pe umeri de camarazii săi. Pe un alt panou alăturat, mai redus ca proporţii, sînt înfăţişate nişte personaje în joben, reprezentînd moşieri, alături de cîteva femei elegante. Panoul al treilea al tripticului este încă neterminat. Prin urmare Siqueiros trebuie să reînnoade după patru ani un fir întrerupt, şi este interesant de văzut cum va lucra.

Irene Nicholson îl descrie pe Siqueiros în marea sală a palatului Chapultepec, avînd drept fond vastul perete pictat de el, vorbindu-le studenţilor. « Oamenii din popor — spunea el — doresc să vadă o pictură pe gustul şi placul lor şi pe măsura năzuinţelor lor. Sînt sătui de opere de artă care să-i turbure zadarnic. Pictura poate fi şi abstractă, spunea Siqueiros, însă trebuie să exprime ceva ». Apoi, într-un limbaj emoţionant, artistul povestea cum în încăperea sa din închisoare a trebuit să lucreze la lumina artificială. Despărţit de temele sale favorite, se simţise nevoit să picteze din memorie copaci, flori şi altele. Însă pe parcurs a ajuns la un moment dat să-şi dea seama că pictura de şevalet este cu totul altceva decît pictura murală. El compară astfel pictura murală cu cinematograful care înfăţişează viaţa în mişcare, pe cînd pictura de şevalet o asemăna într-un fel cu fotografia statică. Şi deşi — spunea Siqueiros — pornind de la natura moartă, flori, a ajuns la unele abstracţiuni, omul nu încetase să rămînă în centrul preocupărilor sale. Acum cînd e liber, declara Siqueiros studenţilor auditori, problema ce-l preocupă este cum să se reîntoarcă la cealaltă formă de artă, care acum i se pare ca şi cum ar fi o altă profesie. În închisoare îi lips ceea ce dînsul numea « mobilitatea optică » a mu lului. Acum va trebui să se deprindă a reveni la e Opina că pictura de şevalet îi părea să fie o ar mai legată de « accidental », pe cînd cea murală es ca un soi de « predică » şi se impune să aibă neapăr o temă. Ea reprezintă un amvon sau o tribună. Ci face pictură murală trebuie să fie foarte analitic, foar logic, spunea el. Toate acestea, scrie Irene Nicholso Siqueiros le exprimă cu convingere, cu pasiun

Cîteva săptămîni după aceea, Siqueiros a realiz o expoziţie a picturilor sale din închisoare împreu cu o serie de alte lucrări mai vechi ale sale. În fel acesta, publicul a putut vedea efectul a patru ani d claustrare asupra evoluţiei operei sale.

Prima impresie — scrie Irene Nicholson — est aceea a unei rupturi enorme, a unei treceri extrem de la o artă pe care ea o numeşte de aspră polemic la una de abstracţie blajină. Extraordinarele sale te nici mural-sculpturale fuseseră atenuate, reduse, de ele continuă să existe. Se simţea la dînsul o preoc pare mai intensă pentru culoare, o textură mai sub tilă, un dor de natură exprimat printr-un sentime foarte simplu. Măiestria sa artistică nu se desmin şi cu toate că Siqueiros afirmă că rămîne adept aceluiaşi crez politico-social, capacităţile sale de emoţionare par să se fi intensificat.

Una din cele mai reuşite opere din închisoare, repre zentînd un băiat cu şapcă, pare să fie un veritab Millet. Acelaşi este cazul şi cu o pictură ce înfăţişea o ţărancă în mişcare, parcă suflată, luată de vînt.

Un soare rotund, încastrat într-un cer oranj, picta deasupra unor dealuri stîncoase, aminteşte de un Va Gogh. Pornind de la pînze cu subtilităţi de colorit ge Turner, unele din lucrările sale dau în pură caligrafie

Unii îşi pun întrebarea : « Ce va face Siqueiros ma departe? » Căci în perioada claustrării sale se ma aflau încă neterminate pe şantier şi alte opere mural în afara celei începute în castelul Chapultepec di Mexico-City, numită « De la porfirism (adică de l dictatura lui Porfirio Diaz) la revoluţie ». Printr acestea se numără şi o « istorie a Teatrului socia

din Mexic » în vestibulul Asociației actorilor. Dincolo de hotarele țării sale are încă pe șantier, la Havana, un « Omagiu copiilor luptătorilor căzuți în Sierra Maestra», subiect inspirat din revoluția condusă la victorie de Fidel Castro. În capitala Indiei, Delhi, are de executat un proiect pentru un perete de teatru. Este de așteptat ca Siqueiros să continue aceste lucrări.

Unii inițiați cred că va reveni la pictura murală olosind o tehnică mai cursivă și că în orice caz nu va pierde din nou sentimentul regăsit. Măiestria puternică, ca și vitalitatea fizică ebulientă a acestui artist n vîrstă de 68 de ani, sînt impresionante. Siqueiros are ceva din expresivitatea unui actor de teatru. Forța compoziției și a desenului său l-au făcut stăpîn deplin pe pictura murală.

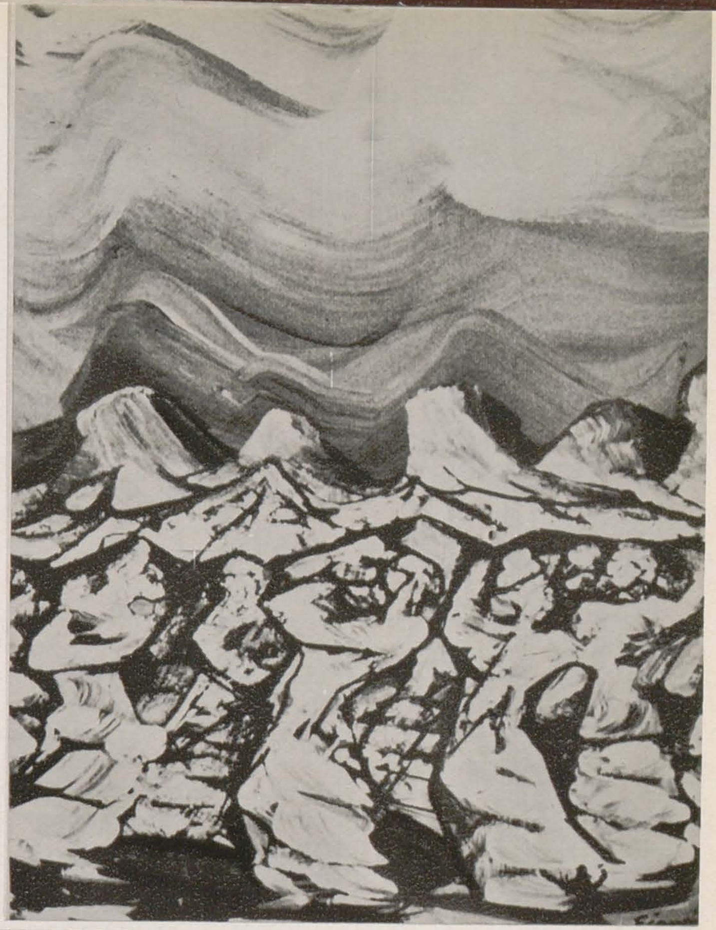
Irene Nicholson crede că Siqueiros ar fi în măsură să-și dovedească puterea de creație și altfel decît în ceea ce dînsa numește arta cu activități polemice, adică sociale.

Pentru criticii mexicani de artă, « cei patru mari » muraliști se află deasupra oricărei critici posibile. Totuși, unii critici serioși din străinătate, pe care dînsa omite a-i numi, în contradicție cu criticii de artă mexicani, emit părerea — desigur discutabilă — că valoarea operelor cărora Siqueiros încearcă să le dea expresie ca și nivelul său de maturitate artistică rămîn discutabile.

Ei uită enorma valoare propagandistică a lucrărilor de pictură monumentală de mari proporții, ca și de originalitatea celor « patru mari » pictori mexicani (Diego Rivera, J. Clemente Orozco, D. A. Siqueiros, Rufino Tamayo) de a pune în văzul maselor populare i în calea lor ceea ce le poate stîrni un interes imediat: istoria țării lor plină de zbucium, suferințele, nădejdile lor; de a face cu convingeri arzătoare i cu originalitate, ca semnele unei epoci frămîntate să formeze pe ziduri un stil indelebil.

Este tocmai ceea ce o critică sui generis caută să ignoreze. În orice caz este clar că Siqueiros lasă în urma sa o operă nepieritoare pe toate tărîmurile abordate, inclusiv pe acela al unei estetici senine.

L. Z.



DAVID ALFARO SIQUEIROS: Femei în fața munților — ulei

DAVID ALFARO SIQUEIROS: Copac cu figuri — ulei

SUDURA ÎN SCULPTURĂ

Din varietatea procedeelor tehnicii moderne, unele, preluate de artişti şi adaptate specificului muncii lor, s-au dovedit a fi adecvate creației artistice şi se răspîndesc destul de rapid. Ne gîndim, de pildă, la aplicarea sudurii în sculptură. Față de cioplirea lemnului sau a pietrei şi față de turnarea în bronz, sudura plăcilor de metal constituie un procedeu relativ nou, cu trăsături caracteristice, îmbogățind mijloacele de expresie ale sculpturii tradiționale. Sculptura sudată a tentat şi tentează pe mulți artişti, atît de la noi cît şi de peste hotare. O experiență nelipsită de interes este încercarea temerară a sculptorului acad. Jan Kulich din Cehoslovacia de a realiza în sculptură sudată un monument înalt de 30 de metri, reprezentîndu-l pe Janosik, eroul popular slovac.

Sub semnăturile lui Marcel Zitnansky, Bernard Benko şi Jozef Adamska, revista berlineză « Schweisstechnik » publică, în nr. 6/1964, cîteva informații despre lucrările pentru monumentul lui Janosik, informații cuprinse, de altfel, şi într-o corespondență primită din partea lui Zitnansky şi Benko. Articolele, scrise înaintea terminării monumentului, dar într-o fază avansată, conțin numeroase date tehnice legate de lucrările efectuate, sau în curs, utile pentru artiştii interesați de aplicarea sudurii în sculptură.

Cu trei ani în urmă, Jan Kulich a realizat, în metal sudat, o sculptură de trei metri, reprezentîndu-l pe Janosik. Convins că va putea face un monument de dimensiuni mari, destinat împodobirii unui colț pitoresc al peisajului natural al Slovaciei, artistul a pornit la lucru, bucurîndu-se de colaborarea acad. J. Cabelka şi a altor tehnicieni ai secției de sudură a Institutului de tehnologie mecanică de pe lîngă Şcoala tehnică superioară din Bratislava.

« *Pentru realizarea acestei sculpturi monumentale* — spun Zitnanski şi Benko — *era necesară găsirea materialului celui mai potrivit care să corespundă atît cerințelor artistice cît și celor tehnice și economice . . . A fost ales aluminiul, care are adecvate proprietăți chimice, fizice și metalurgice, e economic și se află la îndemîna oricui. Față de alte materiale utilizate, are o greutate specifică foarte redusă, iar în comparație cu oțelul este de trei ori mai uşor. El a fost ales, de asemenea, pentru culoarea lui naturală alb-argintiu, care contrastează cu peisajul împădurit din împrejurimi.* »

Durabilitatea sculpturii depinzînd de rezistența materialului la coroziune, autorii se ocupă de compoziția chimică şi structura materialului, de calitatea suprafeței lui, de construcția propriu-zisă, de compoziția chimică a mediului coroziv, de variațiile de temperatură ale aerului etc.

« *Pentru sculptură s-a realizat aluminiu cu un grad de puritate 99,5%, caracterizat printr-o mare rezistență la coroziune. Agregatul a avut aceeași compoziție, ceea ce a făcut ca la îmbinarea prin sudură să fie evitată eterogenitatea compoziției chimice, care ar putea grăbi procesul de coroziune. În același timp, datorită proprietăților sale, aluminiul e capabil să-și formeze, în prezența agenților de oxidare, un înveliș de oxid coerent, al cărui potențial este mult mai ridicat decît al alumi-*

iului propriu-zis. Astfel, sub influența oxigenului din er, aluminiul se acoperă cu un strat de aluminiu hidratat, are oprește oxidarea ulterioară. Aluminiul și sudurile ale pot fi periclitate de coroziunea uniformă (în mediu lcalin sau acid) și de coroziunea punctiformă (în general în mediu neutru).

În continuare, autorii dezvoltă problema prevenirii coroziunii, care este strîns legată de mediul ambiant, datele tehnice şi ştiinţifice referindu-se la condiţiile geografice şi climaterice ale regiunii unde se ridică monumentul.

E expusă apoi concepţia generală de lucru, alegerea tehnologiei sudurii, condiţiile montării şi este descrisă tehnica structurii portante (scheletul interior al monumentului). Astfel, « *lucrările au început cu secțiunea cea mai importantă, capul. Punctele caracteristice ale modelului* (statuia de trei metri) *au fost reproduse cu ajutorul a două pantografe, unul fixat la o distanță constantă de axa mediană a modelului, celălalt mobil. . . Piesele fiind astfel pregătite, s-a trecut la asamblarea lor.* »

Vorbind despre tehnologia de sudare, autorii arată că cea mai potrivită pentru aluminiu este sudura manuală cu arc într-o atmosferă de protecție-argon. S-a utilizat tablă de aluminiu de 5 mm grosime, iar ca adaos metalic — vergele cu un diametru de 4 mm.

În concluzii, autorii enumeră o serie de avantaje economice pe care le prezintă sculptura din metal sudat, acestea contribuind, desigur, la utilizarea din ce în ce mai largă a acestui procedeu.

JAN KULICH: Janosik — oțel sudat (statuie de trei metri, proiect pentru monument)

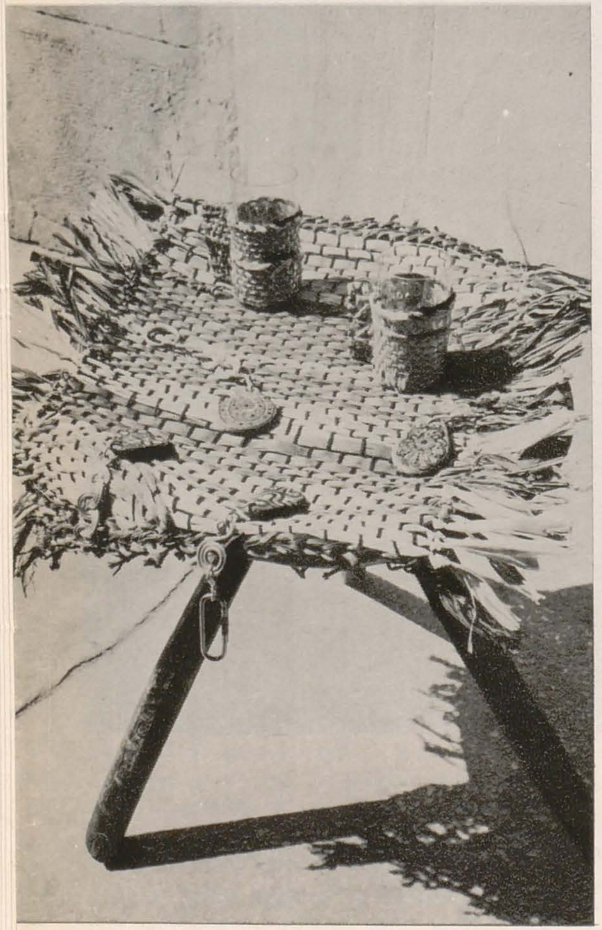
Fază de lucru în timpul operației de sudare a diverselor părți ale monumentului, realizat din plăci de aluminiu

PIETRE DE RÎU, COAJĂ DE TEI, ARTĂ DECORATIVĂ

PAUL PETRESCU

MARGARETA STAHL: Piese de artă decorativă realizate din fibre vegetale (coajă de tei) şi pietre de rîu

MARGARETA STAHL: Piese de artă decorativă, realizate din pietre de rîu



Nu este nouă constatarea că în domeniul artelor decorative mai există la noi foarte numeroase resurse nefolosite. Cu toate succesele obţinute de artiştii decoratori români în cadrul unor manifestări internaţionale de amploare — Milano, Praga, Sao-Paulo — ele nu reflectă nici pe departe nivelul la care am avea dreptul să aspirăm în cîmpul artelor decorative. Atingerea acestui nivel este garantată, pentru viitor, pe de o parte de înseşi necesităţile vieţii moderne în care îmbinarea utilului şi confortului cu frumosul constituie o regulă fundamentală, iar pe de altă parte de strălucita moştenire a artei populare reprezentînd în fond, alături de o serie de opere ale artei medievale (broderie, argintărie etc.), arta decorativă a u
epoci trecute. În tezaurul străvechii arte popul
româneşti, artele decorative ale zilelor noastre
să găsească neistovite surse de inspiraţie ce se
doar transfigurate şi acordate cu mijloacele tehn
şi de expresie contemporane. Momentul actual
artelor noastre decorative p re însă a arăta, cu to
multitudinea de produse etalate în magazinele b
amenajate ale Fondului Plastic, un anume soi de st
nare sau mai bine zis o cantonare la anume gen
sau chiar categorii de obiecte. Se lucrează mu
coperte de piele pentru albume, cutii de piele pent
ţigări, bloc-notess-uri de piele, vase ceramice şi

sticlă, imprimeuri şi ţesături, platouri de metal, podoabe de metal, toate din materiale scumpe necesitînd şi o manoperă ce ridică mult preţul, uitîndu-se de existenţa a numeroase materii prime ieftine şi prin aceasta nu mai puţin potrivite pentru a fi supuse unei prelucrări artistice. De aceea trebuie salutată şi încurajată apariţia în vitrinele Fondului Plastic, ca şi la ultima expoziţie de arte decorative, a unor simple împletituri ce la prima vedere păreau a fi de rafie. Acoperămîntele de masă, seturile de şerveţele, suporturile pentru pahare, abajururile, executate toate din simplă împletitură vegetală, erau lucrate cu un bun gust desăvîrşit ce ştiuse să aleagă şi să contopească într-un tot elemente de artă populară şi trăsături, ţinînd de înţelegerea modernă a frumosului aplicat la obiecte de uz cotidian. Cu uimire am aflat de la creatoarea obiectelor, artista decoratoare Margareta Stahl, că lucioasa şi exotica fibră vegetală nu este altceva decît banala coajă de tei folosită la legatul viţei de vie. Secretul transformării stă deopotrivă în folosirea unor procedee tehnice moderne ce permite elasticizarea şi subţierea fîşiilor de tei şi în utilizarea străvechilor tehnici ţărăneşti ale rogojinarilor şi nuielarilor ce continuă pînă azi un meşteşug a cărui vîrstă se măsoară cu mileniile. Efortul artistic este depus în direcţia multiplicării şi diversificării efectelor ornamentale şi cromatice prin introducerea de procedee noi, constînd în alternarea împletiturii cu ţesătura şi cu alesătura, precum şi în intercalarea unor fire de lînă groasă. Motivele decorative sînt luate de pe lăicerele şi scoarţele din toate regiunile ţării, iar culorile sînt cele întîlnite pe textilele ţărăneşti, pe icoanele pictate pe sticlă, pe lemnul colorat al crucerilor şi lădarilor. Amprenta modernă la abajururi, de pildă, este dată de suprafeţele mari colorate, de motivele folclorice esenţializate şi supradimensionate, ca şi de accesoriile, să le spunem necesare, cum este de exemplu piciorul lucrat în lemn strunjit reproducînd şi mai ales sugerînd silueta elegantă a stîlpilor de casă gorjeneşti. Obiectul este însă fundamental modern, rădăcinile inspiraţiei folclorice părînd a fi doar evocate cu discreţie şi înţelegere.

Alături de coaja de tei, mici podoabe scînteietor colorate vin să adauge accente noi delicatei lumi decorative în care arta populară este prezentă într-un fel aparte. Sînt modeste pietre de rîu înnobilate prin îndelungă şlefuire, amintind tehnici neolitice şi printr-o colorare înrudită de aproape cu cea de pe ouăle încondeiate. Efectul surprinzător este obţinut prin procedeele tehnicii moderne aplicate la reţete vechi ţărăneşti. A fost necesară o îndelungată şi plină de răbdare experimentare pentru a reuşi să se păstreze culorile tradiţionale, lucrînd cu mijloace moderne. Ornamentica geometrică aminteşte stilizarea specifică creaţiei populare, dar se leagă în acelaşi timp nemijlocit de concizia decorativismului modern.

Transpunerea modernă a unor tehnici şi procedee decorative tradiţionale, folosind materii prime necostisitoare, este un exemplu ce trebuie continuat. Secretul reuşitei constă în primul rînd în cunoaşterea şi înţelegerea profundă a artei populare, cu tot ce implică această noţiune, ca tehnică şi sentiment, ca efort inovator şi continuitate milenară. Toate acestea nu trebuie să alcătuiască decît un fundal, amplu şi sigur, pe care fantezia artistei contemporane să retopească în combinaţii mereu noi, mereu inedite, linii, volume şi culori. Rezultatul trebuie să fie o serie nesfîrşită de variaţii niciodată repetabile. Condiţia de unicat a obiectelor, modeste ca material şi preţioase ca realizare, lucrate de Margareta Stahl, le aşează în seria reuşitelor înregistrate de artele noastre decorative.

D I S C U Ţ I I

ARTISTUL ŞI PUBLICUL

ANCA ARGHIR

(urmare din pag. 133)

P.S.: Dacă-i aşa, se pune întrebarea: ce înseamnă pictură « de esenţă intelectuală »? Preventiv (anticipînd interpretări diferite), trebuie să precizez că mi se pare că « intelectual » nu înseamnă nici « abstract », nici « sintetic » şi nici un fel de sistem fix de convenţii formale. Dimpotrivă: înseamnă lipsa unei prejudecăţi despre formele fixe. Atitudinea raţională a artistului inventează formele adecvate obiectului creaţiei şi stării lui de conştiinţă.

Şi, de asemenea, ce înseamnă atitudinea intelectuală a criticului? Unii o concep ca un exerciţiu doctoral de stabilire a relaţiilor dintre pictorul X şi corespondenţii lui din istoria artei. Acest lucru e fără îndoială necesar pentru o istorie ştiinţifică a artei. În actul cotidian de apreciere estetică, esenţial e a observa relaţiile dintre imagine şi realitate, adică imaginea artistică în conjunctura ei actuală, desigur universală; luciditatea criticului mi se pare a se manifesta în acest sens. Altfel ea devine scientism, se detaşează pedant şi afectat de critica spontană a privitorului, o inhibă pe aceasta şi nu favorizează osmoza celor trei factori ai fenomenului artistic: creaţia, critica, publicul.

HORIA BRATU

(urmare din pag. 136)

pe pînză este mai ermetic şi mai neobişnuit, contribuie la această rezervă şi ostilitate a acelui pubic care refuză să contracteze în faţa pînzei pe care nu o înţelege, un complex de inferioritate.

Şi în această direcţie, apare limpede răspunderea specialistului care face astăzi la noi mult prea puţin pentru înţelegerea artei moderne în comparaţie cu ceea ce se face în muzică, în literatură sau în celelalte domenii. Este limpede pentru oricine care frecventează sălile de expoziţii, că publicul dacă nu agreează imitarea fotografică, nici pastişele după arta Renaşterii sau după impresionişti, nu agreează nici o serie de opere contemporane valoroase. În cazul artei moderne manifestă perplexitate şi scepticism, se teme de *mistificare*, în cazul « realismului » plat şi fotografic un interes pur documentar, ca la o expoziţie de fotografii. Şi aceasta se datoreşte faptului că în muzeele şi în general în educaţia artistică de masă, aşa cum se face astăzi la noi, lipsesc încă numeroase verigi esenţiale în dezvoltarea istorică a artei, pentru ca publicul să înţeleagă ce s-a petrecut în artă între mijlocul secolului al XIX-lea şi mijlocul secolului al XX-lea.

Din cînd în cînd, i se oferă izolat, cîte o operă, în fața căreia se găsește neprevenit. Citește o avalanșă de articole entuziaste despre Țuculescu, dar nu i se pun la îndemînă, instrumentele necesare pentru a-i înțelege sursele și a-l însera într-o linie bine definită a dezvoltării culturii contemporane. Și aici e vorba nu de mărirea cantității de cuvinte, de înmulțirea aparatului erudit, ci pur și simplu de lipsa reproducerilor bune din plastica contemporană universală, sau privind momente fundamentale de înflorire artistică din arta neeuropeană, asiatică, africană, americană, precolombiană și chiar unele aspecte din arta europeană. În timp ce editurile scot mereu tipărituri din literatura universală contemporană, în timp ce radiodifuziunea consacră o parte principală a programului pentru transmiterea muzicii contemporane universale, nu există nici măcar expoziții portative care să redea dezvoltarea diferitelor curente de pictură contemporană, într-un chip științific, analitic și intuitiv. Există în schimb conferințe rare, cu multă vorbărie și cu un cadru necesarmente limitat, există multe articole de ziar, fără materialul vizual necesar, și există apoi expoziții individuale de « ultim strigăt », față de care, în ciuda snobismului și a publicității, publicul nu poate manifesta decît curiozitate.

Publicul înțelege din ce ce mai bine că arta se dezvoltă prin negații dialectice, că progresul nu este posibil fără depășirea din punct de vedere stilistic a formulelor artistice valabile la timpul lor, chiar dacă, sau poate tocmai pentru că aceste formule au produs capodopere incomparabile. Nu sîntem de părerea lui Le Corbusier, care propunea « raderea » centrelor cu arhitectură istorică pentru ca studiul formelor depășite să nu perverteascǎ gustul nostru pentru frumosul nostru contemporan. Însă cine citește cu atenție manifestul lui Le Corbusier, observă cu ușurință că lozinca sa teribilistă, nu este decît o figură de stil pentru a zdruncina apatia contemporanilor. Că el nu urmărea lichidarea arhitecturii ca atare, a acelui « Baukunst » istoric, ci « revoluționarea » concepției noastre despre frumosul arhitectonic, despre linia în construcții. Și, după cum se vede, concepția lui a învins, fără a trebui să se recurgă la demolarea clădirilor istorice. Și a învins nu producînd perplexitate în public ci, dimpotrivă, în deplinul acord și aprobare ale marelui public. Și aici ajungem la problema care ne interesează în cel mai înalt grad. Trebuie să existe la îndemîna marelui public « un univers pictural », o puternică recuzită a agitației vizuale plastice care să îngăduie să se înțeleagă că ceea ce pare uneori o ruptură violentă, o soluție bruscă de continuitate, este în logica dezvoltării, se dovedește a fi o treaptă necesară, o punere de acord cu o nouă sensibilitate, cu spiritul timpului. Trebuie inculcate în educația plastică individuală a privitorului acele elemente de *educație istorică* a simțurilor, a sensibilității în general, care se găsește în strînsă relație cu dezvoltarea societății, cu noile descoperiri asupra materiei, cu tot ceea ce pătrunde în esența intimă a realității, atît de diferită de aspectul ei superficial, de efectele de suprafață. Pornind de la ideea, atît de familiară astăzi publicului, că pictura nu este identică cu fotografia, că arta nu este o simplă copie a realității exterioare, trebuie să se arate de ce noțiunea de « *reflectare* » în sens dialectic, nu înseamnă numai redare, ci și adăugire, *construcție*, forme inedite originale, că artistul nu reproduce obiecte, ci crează *noi obiecte ale cunoașterii*. Atîta vreme cît publicul nu este pus în cunoștință de cauză, cît propaganda fenomenelor noi în artă se face izolat, verbal, ruptă din conexiunea istorică și artistică, cît formele de artă nu sînt prezentate în succesiunea lor istorică, ceea ce este perfect inteligibil într-o conexiune dialectică, va apare *abstras* și *ininteligibil*, și e vorba nu numai de arta modernă, căci în ciuda celor spuse de Le Corbusier, noile convenții estetice implică o cunoaștere multilaterală și largă a vechilor convenții și a unor formule care nu au intrat în orbita cercetătorului clasic. Nu pot înțelege pe Picasso fără a cunoaște lumea formelor lui Cranach, Henry Moore este absurd, dacă nu ai noțiuni din arta veche mexicană, Miro este pueril dacă nu știi să deosebești citatele din arta indiană, Țuculescu în fine pare unora ieșit din neant fiindcă aceștia ignoră vechea matrice a folclorului românesc, din care provin miturile adînc înrădăcinate în subconștientul pictorului, precum și acele elemente care de la arta precolombiană pînă la cea sud-est asiatică, condiționează anumite « arhetipuri », anumite reprezentări colective pe care le regăsim în diferite civilizații, și care periodic îmbogățesc dezvoltarea plasticii culte. Oricît ar părea de curios, ceea ce lipsește astăzi în opera de educație artistică a publicului, este tocmai ceea ce ar trebui să fie mai specific și mai fundamental în această educație, anume, latura *vizuală*, și nu torentul verbal de inițiere care nu ajută la nimic fără materialul intuitiv corespunzător. Numai în acest fel, publicul va reuși să deosebească între avangardismul pseudo-inovator alimentat de snobism și mercantilism și acele manifestări artistice contemporane, care în ciuda frazelor și lozincilor anarhice, dezvăluie o reală tendință de inovare, au ceva de spus asupra realităților contemporane și a problemelor omului din secolul XX.

SEMNIFICAȚIA OPEREI LUI ION ȚUCULESCU

(urmare din pag. 147)

ale unei mari conștiințe universale, din care propria lui conștiință nu e decît o fărîmă. Ochi uriași și întrebători îl urmăresc obsedant, iviți printre arbori, ierburi și rîpe, răsăriți din țărînă sau din apele mării, ori plutind peste cîmpuri și margini de sat asemenea norilor prevestitori de furtună. Alteori, creșteri de priviri suprapuse, roiuri și lanuri întregi de ochi, străpung întinderile și spațiul, umanizîndu-le, dîndu-le sensuri legate de răscolirile intime ale sufletului și creind o lume fantastică de anxietăți și de totuși captivant lirism. « De unde venim, cine sîntem, încotro ne îndreptăm ? » se întreba odinioară Gauguin, intitulînd cu aceste cuvinte unul din celebrele sale tablouri. La fel cu cel mai poet dintre poeții moderni ai picturii, Țuculescu pare să-și așeze o parte din operă sub semnul unei asemenea întrebări. Și mai mult ca oricînd, emoțiile i se convertesc în înfiorate rătăciri lăuntrice, pe

cărări la capătul cărora îl aşteaptă de fiecare dată o nouă întrebare. Este perioada numită de pictor « simbolică », pentru că leit-motivele care îi presară parcursul au o polivalentă semnificaţie de simbol, de la înţelesul care invocă ethosul popular şi pînă la cele care — fecundate de nebănuitele sugestii ale acestuia — deschid drum meditaţiilor profunde asupra realităţii fantasticului. Astfel se nasc imagini de răscolitoare poezie precum « Fluturi călători », « Peisaj cu arături », « Marea », alternînd cu altele de o şi mai înaltă esenţă spirituală, şi în care lirismul împrumută uneori nuanţe dramatice: « Pasărea furtunii », « Stolul », « Poarta infernului », « Peisaj simbolic », « Punct de fugă », « Apus de soare », « Răsărit », « Pasăre şi păpuşi ».

Cu perioada simbolică am văzut deci că începe în pictura lui Ţuculescu predominanţa figurării ochiului; acesta cunoaşte o transformare de la ochiul-frunză-contur (punctat ori continuu) care circumscrie motive florale, fluturi, sau păpuşi, ca în tabloul « Înserare », la ochiul-privire, care cercetează, veghează, sau scrutează, ca în « Umbra »; el trece de la o funcţie expresivă de ordinul mai mult sau mai puţin al formei, la una de ordinul conţinutului. Paralel, păpuşile rotunde (cilindrice) de tipul celor de cocă ori turtă dulce încep a fi aşezate pe verticală unele îndărătul altora (mai întîi cîte două sau trei, ca în « Fluturi şi păpuşi » şi « Grup între flori », apoi din ce în ce mai multe, ca în « Compoziţie cu păpuşi » şi « Volute »), astfel încît celor din spate nu li se mai văd decît braţele îndoite semicircular la şold (asemenea unor toarte), partea superioară a creştetului şi ochii, ochi care sînt tot mai adesea ochi-mască, acest tip de ochi dobîndind prin caracterul grafiei sale simple şi energice o expresivitate particulară. Şi iată cum se naşte încă din această perioadă sugestia totemului, atît de evidentă în deja amintitele « Apus de soare » şi « Poarta infernului ».

De fapt, perioada simbolică are numai o funcţie tranzitorie, prefigurativă, de scurtă durată, în raport cu etapa ce o urmează şi în care sentimentul lui Ţuculescu îşi găseşte încă o dată neaşteptate concretizări. Dacă în tablourile sale de pînă acum simplele lui dialoguri cu natura, purtate în mijlocul pajiştilor din jurul Mangaliei sau Eforiei, s-au putut reflecta în acea insistentă evocare a fluturilor, este cu atît mai de înţeles că în conştiinţa artistului care prin toate rădăcinile sale îşi trăgea seva din pămîntul Olteniei, s-a impus la un moment dat, ca un simbol atotgrăitor, imaginea troiţei. Numai cine a străbătut drumurile de ţară ale Gorjului şi Vîlcei, numai cine cunoaşte satele atît de caracteristic olteneşti cum sînt de pildă Vladimirii lui Tudor, numai acela îşi dă seama că în creaţia lui Ţuculescu troiţele exprimă, într-o supremă împletire a naţionalului cu individualul, o lume de amintiri, de comunicare cu trecutul străbun şi de semnificare a unui specific românesc surprins în nota lui spirituală de cea mai îndepărtată obîrşie. Adunate în pîlcuri, sau înşiruite de-a lungul cărărilor — modeste, de o sărbătorească înfăţişare, cînd înclinate melancolic, cînd drept înălţate spre cer cu paşnică demnitate — troiţele îşi duc o existenţă a lor, prelungind peste vreme viaţa de gînd şi simţire a oamenilor care au fost. Această existenţă « autonomă » a troiţelor, această metaforică obiectivare a semnificaţiei lor, este adesea pătrunsă la Ţuculescu de ideea comunităţii sociale, a vieţuirii în grup, vieţuire căreia artistul — printr-o totală transfigurare de înţelesuri şi aparenţe — îi împrumută propriile sale angoase, ajungînd la viziuni precum cele din pastelurile *Grup sever* şi *Laolaltă*, sau din tabloul *Troiţe roşii*.

Sentimentul comunităţii sociale, cu tot ceea ce legat de acesta întruchipează familia, grupul şi mai apoi întreaga colectivitate a unui popor, a jucat un rol important în apariţia şi dezvoltarea sensurilor iconografice ale picturii lui Ţuculescu din ultima sa perioadă de activitate. Cred că numai astfel se explică permanenţa figurării în lucrările sale de acum a totemurilor, de la care se trage şi denumirea de « totemică » dată de artist perioadei. Indiscutabil că la Ţuculescu geneza unor asemenea forme nu e străină de influenţa expoziţiei de pictură mexicană, din vara 1955, de la Bucureşti, şi a anumitor reproduceri de album după arta precolombiană. Dar nu e greu de văzut, că de fapt, totemurile sale se compun din suprapunerea pe verticală a conturelor şi motivelor de păpuşă populară (uneori şi a altor configuraţii folclorice româneşti: ochiul, fluturele, pasărea, troiţa, steaua de colind) cernute prin filtrul unei interpretări foarte personale. Urmărirea atentă a procesului de evoluţie formală prin care trece imaginea constitutivă a totemului dezvăluie clar că în majoritatea cazurilor ea a luat naştere prin autonomizarea formei globale rezultate din suprapunerea creştetelor, ochilor şi braţelor în semicerc; că ea s-a cristalizat în sinteze tot mai accentuate, pe măsură ce această suprapunere de obiecte explicite ca sens, uşor de recunoscut, a fost părăsită şi înlocuită cu suprapunerea de simple toarte şi ochi (adesea ochi-mască, sau ochi de pană de păun) reduse la expresia cea mai lapidară, mai schematică, şi configurate într-un ansamblu în care punctul de plecare iniţial (păpuşile suprapuse) a rămas implicat doar ca o aluzie foarte îndepărtată. Tablouri atît de variate cum sînt « Totem solar », « Ţărm roşu », « Troiţe mari », imaginile stelar-arborescente « Troiţa », « Copacul », « Roşu stelar », sau pînze ca « Privirile cîmpului », «Narcis în verde », « Creşteri », « Pietre preţioase », « Înălţări » exemplifică afirmaţia pe care o fac.

Ţinînd seama de voinţa categorică a lui Ţuculescu, din ultimii ani, de a evita anecdota, de a ocoli orice manifestare discursiv-literară a ideilor, se poate pricepe de ce prin procesul acesta de sinteză, şi de implicit tot mai pronunţată abstragere şi simplificare, el a ajuns să reducă la maximum aluzia descriptivă a formelor şi să le exprime printr-o raportare exclusiv plastică de linii, culori, suprafeţe şi ritmuri, continuînd să ne comunice, cu un lirism intens spiritualizat, simbolicul lor înţeles. A devenit pictorul datorită acestei noi modalităţi de viziune un abstracţionist, aşa cum înclină unii să-l definească? În măsura în care el continuă să procedeze prin aluzii figurative, oricît de rare sau de îndepărtate, în măsura în care nu încetează să apeleze la simbol, chiar dacă numai foarte discret, mi se pare nepotrivită situarea lui printre abstracţionişti. Există desigur unele imagini ale sale (de altfel puţine), în care procesul de abstragere e împins foarte departe, aproape de limita totală — de pildă în « Dans », « Aur şi cărbune », « Lumi nenumărate », « Culoarea amintirilor », « Coloane », « Testament plastic », « Ochii şi spiralele materiei », « Ultimul tablou » — dar aceasta nu cred că poate constitui un argument, întrucît ponderea în ansamblul operei a unor astfel de lucrări rămîne minimă, fără a mai vorbi de faptul că, indirect, pînă şi ele se reclamă, ca punct de geneză, de la obiectele realităţii. Fireşte, pe un public nefamiliarizat cu anumite tendinţe ale artei contemporane, faza ultimă a evoluţiei lui Ţuculescu, această finală metamorfoză a liricii sale, poate să-l intrige, să-l lase nedumerit, cu toate că principalele ei determinante nu s-au schimbat. Pentru apropierea de arta lui Ţuculescu, pentru înţelegerea ei, sînt necesare abolirea prejudecăţilor, adaptarea la o nouă convenţie artistică, convenţie în care, repet, datele realităţii nu sînt negate sau părăsite, ci numai altfel exprimate, prin intermediul unei semnificaţii foarte concise, ce păstrează esenţialul strict şi renunţă la obişnuitele reprezentări în favoarea unei comunicări cît mai nealterate a sentimentului. Încrengăturile de linii, aparent bizarele circuite de contur, petele şi suprafeţele de culoare, elemente ce poartă gîndul la anumite forme din natură

fără a le sugera totuşi limitat şi direct — tocmai pentru a lăsa imaginaţiei cîmpul cît mai deschis — purced în general de la aceleaşi mereu invocate motive folclorice, transpuse uneori în crepusculare lumini de vitraliu, sau parcă în rezonante sunete de orgă, cum nu este greu de verificat în picturi ca « Zori », « Vitraliu », « Izvod popular ». Este un mod de expresie la care Ţuculescu a ajuns printr-o lăuntrică necesitate logică, prin legile propriei lui dezvoltări picturale, consecinţă firească a năzuinţei sale spre puritate şi absolut. Nu l-a mînat nici dorinţa de a fi modern, nici ispita de a se lua după alţii, ci doar imperioasa nevoie de a da mesajului său forma plastică cea mai potrivită. Arta noastră a cîştigat astfel un creator profund original. Se impune însă o concluzie, valabilă pentru toate perioadele evoluţiei lui Ţuculescu : experienţa sa e rezultatul unei dezvoltări atît de integre, de personale şi de organice, cu implicaţii atît de unice, de adînc individuale, încît orice încercare de imitaţie sau de epigonism ar fi de la început sortită eşecului.

Cum este firesc, arta lui Ţuculescu nu este unanim şi fără rezerve acceptată de public, incluzînd aici chiar şi pe cei foarte pregătiţi pentru a o înţelege. Unii preferă să găsească în opera unui artist o invitaţie la perfect echilibru şi calm, alţii, dimpotrivă, iubesc neliniştea, contorsiunea ; tot astfel, există oameni cărora le place ca un tablou să-şi dezvăluie înţelesul direct, cu maximă uşurinţă, după cum există şi oameni atraşi de ceea ce e mai mult aluziv, sugerat pe ocolite, ofrandă generoasă imaginaţiei. Vreau să spun că nu există vreo artă care să se adreseze tuturor, fără diferenţieri de gust, receptivitate, sau sensibilitate, că între o structură de clasică limpiditate şi una de romantică turbulenţă, alegerea rămîne întotdeauna posibilă. Ceea ce însă cred că nu se poate, obiectiv, în nici un fel tăgădui, e că ne aflăm în prezenţa unei personalităţi creatoare cu totul excepţionale sub raportul elementului specific autohton.

Că această personalitate s-a format sub semnul unei experienţe de viaţă unice în felul ei, consumate în quasi singurătate şi izolare şi că de aici a rezultat o viziune la rîndul ei foarte insolită, rod al unei afectivităţi cu totul particulare, limitată la ceea ce s-a numit « fenomenul » sau « cazul » Ţuculescu, este limpede : de aceea sînt şi atît de convins de dificultatea reluării cu folos de către alţii a acelor modalităţi de viziune care au rezultat din stările de angoasă ale artistului. Cine va cunoaşte vreodată tăinuitul şir de dureri cuprins în melancolica lui spovedanie din anii maturităţii « Am vrut să las oamenilor o operă plină de dragoste de viaţă, am vrut să calc peste toate tristeţile, peste toate neliniştile din sufletul meu, dar n-am putut. (. . .) Ca să fiu sincer, în viaţa de toate zilele nu mai pot trăi fericirea. Nu o trăiesc decît în artă, în pictură şi mai ales în muzică. » Cu toate acestea, în creaţia lui Ţuculescu predomină cu evidenţă vitalitatea, o vitalitate năvalnică, debordantă, care irupe în focuri de culoare, care izbucneşte în şuvoaie de lavă, organizîndu-se în spaţiul tabloului cu o prospeţime, cu o senzualitate, cu un lirism, prin excelenţă tonice. Însăşi îndreptarea lui Ţuculescu către izvoarele primitive ale folclorului, către elementele lui arhaice, mi se pare dovada unei voinţe de revitalizare a picturii, pictură ce i s-a părut (o lasă să se înţeleagă în interviul din 1945) fie secătuită de abuzul academist, fie anemiată de excesele de rafinament impresioniste şi postimpresioniste. Rezultatul la care a ajuns arată că nu s-a înşelat căutînd « apa vie » în ţinuturile artei şi mitului popular, ale imaginaţiei, cutezanţei şi poeziei. Cred că acesta e înţelesul mesajului său.

Foileton de idei: DESPRE CLIMATUL ARTISTIC AL SECOLULUI XX

(urmare din pag. 151)

însuși condamnînd-o ca « lipsită de decență », — așa cum secolul al XVI-lea condamnase « Concertul cîmpenesc » al lui Giorgione, la rîndul lui inspirat dintr-un desen de Raffael, preluat și de Manet ca schemă grafică a « Dejunului », — e din 1863. Același Manet dăduse, cu un an înainte, la 1862, prin « Concertul din grădina Tuileries», modelul compozițiilor tipic impresioniste, reluat de Monet și Renoir în special, reprezentînd grupuri de orășeni petrecînd în sînul naturii, în parcuri ori păduri, ori grădini de restaurante foburiene, tablouri cu accentul de interes deplasat de la portretizarea persoanelor la caracterizarea atmosferei, decise de lumina specifică a orei, în special. «Sous-bois»-urile lui Pissarro din 1862, expuse anul următor la întîiul « *Salon al refuzaților* » (unde se puteau vedea, întrunite, opere de Boudin, Cézanne, Degas, Guillaumin, Lépine, Claude Monet, Berthe Morisot, de Nittis, Renoir, Sisley) mărturisesc o atenție la fel de «impresionistă» acordată eclerajului și efectelor tamizării razelor prin frunziș. O viziune a labilității universului o înlocuia pe cea a stabilității lui. Era anul cînd Nobel a folosit întîia dată nitroglicerina ca exploziv. Dinamitarea devine o metodă de progres și în cunoaștere. În America încetase de curînd războiul civil ; bisericile de toate confesiunile se simțeau amenințate de ideile cuprinse în « Originea speciilor », evanghelia transformismului biologic, pe care Darwin o publicase doar de trei-patru ani, dar care cîștiga adepți între intelectualii globului ; (doi ani mai tîrziu Mendel avea să-și publice Memoriul despre hibrizi). Romantismul — revoluție domesticită și catagrafiată, se pregătea să sucombe definitiv, prin moartea corifeului său, Delacroix, pierzîndu-și pe cel mai important slujitor ; realismul lui Courbet, demonstrînd neadeziunea naturii la idealuri făcea prozeliți, în atelierul de curînd deschis de acest maestru elevilor săi, unde avea să-l viziteze asiduu și Zola, iar arta oficială se replia dureros, meditînd asupra propriilor ei erori și rosturi, prin reorganizarea școlii de Belle-Arte pariziene, fapt consumat la 1863, fără alt rezultat decît acela de a da studenților de mare talent, ca Nicolae Grigorescu, trimis acolo să învețe, senzația de organism mort, de la care n-are nimeni nimic de învățat, și care trebuie părăsit dacă studentul vrea să *nu* se anchilozeze. De cîțiva ani se expunea prin ateliere *Whistler*, iar Bracquemond descoperise « Mangwa » lui *Hokusai; Corot* și *Daubigny* impuneau Salonului Oficial o reîntinerire prin

njecția puternică de plein-airism, lui *Cézanne* avea să-i dedice în 1866 același Emile Zola un elogiu, în « Mon Salon ». La 1867, anul revoluției mexicane, expoziția internațională din Paris avea să le comande pictorilor Courbet și Manet construcții de pavilioane după planul lor, doi ani mai tîrziu se vor stabili întîlnirile de artiști de la Café Guerbois, întrerupte din vara anului 1870, de la declararea războiului franco-german, pînă în vara lui 1871, după proclamarea celei de a treia republici și înfrîngerea Comunei. Tot timpul războiului, pe crucișătorul « Jérôme Napoléon », pînă în aprilie 1871, luptase marinarul *Paul Gauguin*, care nici nu visa încă la pictura pentru studierea căreia își va părăsi viața comodă și banală, de agent bancar, cinci ani mai tîrziu.

Estetica universului instabil începe să se impună și cîștigă teren.

Prima expoziție de grup a impresioniștilor, la 1874, coincide și cu moartea lui Millet. Se stinsese încă un slujitor al tradiției secolului XIX, poetul și idealizatorul unei țărănimi nobile și eroice, la data cînd se pun bazele « revoluționării » artelor plastice, pentru întîmpinarea, cu armele gata pregătite, a esteticii secolului următor, presimțită în aer. Tabloul lui Claude Monet, expus cu acest prilej — « Impression, soleil levant », dă fără voia lui numele curentului, prin abuzul unui critic. Gauguin va participa doar la a 5-a expoziție a grupului, în 1880, la invitația lui Pissarro, cu care lucrase la Pontoise în vacanțele lui de funcționar conștiincios și tată-model de familie. *Seurat* va expune cu impresioniștii abia la a 8-a lor colectivă de grup, ultima, din 1886, doi ani după fundarea « societății independenților », care reunea 400 de artiști ; masivă desolidarizare de arta oficială ! *Signac* și *Odilon Redon* sînt dintre membrii ei fondatori, în 1884, și *Charles Cross* expozant. La al doilea « Salon des indépendants», cel din 1886, în anul participării lui Seurat și Signac la expoziția impresioniștilor, poetul Alfred Jarry îl aduce să expună pe *Douanier Rousseau*, prezentat de el ca un geniu, un sol al artei viitorului. Încă un pionier al istoriei artei secolului XIX, Monticelli, se stinge în 1886. Este anul în care Franța dăruiește Statelor Unite statuia Libertății din Portul New-York, și Parisul primește darul, neintenționat dar mai de preț, pe care i-l face Olanda : pe *Van Gogh*, eliberatorul picturii din chingile rațiunii, cum îl primise la 1870 pe Rimbaud, eliberatorul poeziei. De altfel, nu e o coincidență că la 1886 i se publică « Iluminările » lui Arthur Rimbaud, inedite, și ia naștere revista « Simbolismul » (« Le Symbolisme ») dirijată de Jean Moréas și Gustave Kahn, în același timp în care Moréas își lansează « Manifestul», menit unei atît de zgomotoase cariere în literatură.

Arta nouă pare să capete drept de cetate: *Felix Fénéon*, întîiul critic care a înțeles fenomenul, expune teoria mișcării impresioniste, într-un volumaș intitulat « *Les impressionnistes* »; tot el ia apărarea « Salonului independenților » și teoretizează « Divizionismul », sau « Pointillisme »-ul neoimpresioniștilor. Acestea sînt faptele preliminare. Odată cu luarea de conștiință a criticei contemporane, fenomenul artistic pare să-și fortifice el însuși pozițiile pe noile baze. Să le urmărim.

Pe urmele lui Cézanne, care tînjise să dea impresionismului « soliditatea și durabilitatea artei din muzee », Seurat întoarce viziunea dinamică a lumii, din arta impresioniștilor, într-alt sens decît fusese îndrumată inițial, și face din ea o viziune statică. Pentru el, pictura este « arta de a scobi suprafața pînzei » (« l'art de creuser une surface »), adică inserția celei de a treia dimensiuni, adîncimea spațială, în planul celorlalte două (lungimea și înălțimea pînzei), fără ca ochiul să o perceapă, această suprafață, altfel decît ca pe o suprafață. Așa-zisa « perspectivă plată » a divizionismului pointillist este rezultatul faptului ca Seurat face din metoda diviziunii cromatice (acceptate și de impresioniști, dar în alt chip), un principiu nu analitic, ca la aceștia, ci constructiv. În locul unei picturi în trompe-l'oeil, în care imitația comportamentului retinei era idealul pictorului, tridimensionalitatea ne este oferită de viziunea lui Seurat ca fiind *construită* prin actul voit al unei inteligențe, creatoare a unui tip de spațiu altul decît al naturii.

De aici începe arta nouă, a secolului XX, se zice, și delimitarea pare licită: este vorba de prima luare de poziție împotriva idealului estetic al imitației naturii. Răsturnarea conceptului antic de *mimesis*, dacă era dorită, înseamnă că valoarea estetică este acum văzută de artiștii ce postulează aceasta, nu numai independent de raporturile frumosului cu adevărul — de vreme ce veridicitatea nu mai e legea viziunii artistice — ci chiar împotriva adevărului, reprezentat de perceperea vizuală curentă a lumii concrete. Seurat face, primul, experiența *împotrivirii* la evidența datului exterior. Impresioniștii, care se doreau revoluționari și ei, păstraseră respectul întreg al atotputerniciei lumii externe asupra artistului. Se pare că Picasso ar fi afirmat odată, după o mărturisire a lui Roger Garaudy, autorul formulei de mare vogă a « realismului fără margini », că pentru el « *contra* » are prioritate față de « *pentru* ». Chiar dacă afirmația nu zugrăvește decît un temperament, și nu o metodă (căci, metodologic, oricine e *contra* a ceva, e în numele faptului că este *pentru* altceva ; altfel, opoziția din principiu *față de orice* devine de-a dreptul anarhie a personalității, nihilism față de propria sa conștiință), ea e caracteristică pentru începuturile artei acestui veac, cele care au dus mai departe lupta cu « veridicitatea », lărgind breșa făcută de Seurat.

Curentele de avangardă au început prin a se arăta *contra artei*, mergînd pînă la a promulga, în manifestele artistice, pentru care veacul nostru are o adevărată slăbiciune, abolirea oricărei estetici. Proclamîndu-se « pictor al celei de a 8-a zile a creației lumii», ziua de după repausul duminical al demiurgului, redus de propria sa suficiență — « virtute » burgheză — să se autoadmire, contemplîndu-și, mulțumit de sine, opera imperfectă, Picasso și-a revendicat rolul de critic al naturii și de «corector al creației divine». Paul Valéry spunea despre pictorul acesta că a pus capăt transcrierilor naturii, rivalizînd cu ea. De fapt, Picasso nu e un început, ci o continuare. Programatic, el e un revoltat, instinctual, nu. Picasso a fost *contra*, din principiu ; mai întîi contra academismului, care pretindea să codifice modul de transcriere a naturii, și asta în numele naturii, pe care acest iberic pasional n-o putea accepta redusă la scheme, secătuită de vlaga vitală. Apoi, pe rînd, contra « modernismului », care nega și el academismul, dar nega și natura, impunîndu-i supliciile arbitrarului. Însfîrșit, contra « primitivismului », care marca o întoarcere la natură, dar la una genuin reflectată, *fără* habar de vreo normă rațională a reflectării, din pur instinct pictoricesc. Pictorii cubiști din jurul anului 1909 și-au însușit concepția despre contemporaneitate formulată de un rival al lor, neacceptat de nici unul : Matisse. El spusese: « *Ne naștem cu sensibilitatea unei anumite epoci de civilizație; nu sîntem stăpîni pe producția noastră artistică: ne e impusă* !». Recunoscînd faptul, cubiștii au reacționat, mai întîi împotriva tipului de producție artistică impusă de « sensibilitatea epocii », apoi față de sensibilitatea epocii însăși. Prima revoltă a dus la afirmarea priorității naturii asupra artei, primatului existenței asupra gîndirii estetice. Faptul că idealului estetic curent i se opunea, cu forță de negație a « frumosului », natura, existența ca atare, adevărul obiectiv al unei realități neidealizate, și că această postulare a primatului existenței asupra gîndirii este-

tice face caracteristica majorității îndrumărilor artistice de la începutul secolului, fie ele expresionismul, futurismul, dadaismul, suprarealismul sau cubismul, răspunde unei necesități dramatic resimțite de oamenii începutului acestuia de veac, anxios și violent. Un ideal estetic acceptat, o estetică gata constituită, presupune, în dialogul dintre artist și lume, distanțarea reverentă, menținerea politicoasă în formulele conveniente, conformismul viziunii, imposibilitatea situării artistului pe picior de egalitate cu realitatea, cu care să realizeze principiul vaselor comunicante, și vechiul ideal estetic, decurgînd din pozitivismul filozofic al burgheziei întronate, circumscria rolul artei la desfătare, la delectarea prin iluzie. Iluzionismul dominant în vechea estetică, ce se recunoștea sau se pretindea moștenitoare a Renașterii, tindea la conferirea plăcerilor estetice unor oameni trunchiați de alienarea la care obligă sistemul capitalist. Reacționînd instinctiv împotriva alienării omului și pentru integrarea lui, artiștii care au venit la începutul veacului să afirme « sensibilitatea noii epoci de civilizație », au trebuit să ia poziție, implicit, și împotriva artei de stil vechi, artei hedoniste acceptate de burghezie, fie că ea avea aparențele academismului tradițional, fie că îmbrăcase haina mai la modă a impresionismului, estetică a senzației atotstăpînitoare, vis compensatoriu al unor sensibilități fin-de-siècle, tocite de frecușul cu plăcerile orașelor tentaculare. Avangardiștii renunțaseră la « reprezentare » în favoarea « prezentării ». Imaginea mimetică, iluzionistă, este « reprezentare », adică, pe planul plăcerii, rememorare a senzațiilor, aluzie la fericiri trăite, reîmprospătare a memoriei senzoriale, ficțiune dulce, legănătoare, compensatoare pentru insatisfacțiile traiului cotidian. Avangardiștii relegă sensibilitatea în depozitul de rebuturi, și ficțiunea verosimilă odată cu ea, pentru că nu mai vor mîngîierile iluziei conținute în imagine, în reprezentarea iluzionistică a naturii, ci vor remedierea răului, suprimarea izvoarelor nefericirii, prezentarea adevărului obiectiv, neidealizat, analizarea lui incisivă, nemiloasă, cauterizantă. Nu *interpretarea* lumii, conformă unui ideal estetic, o caută aceste curente moderne, ci *aproprierea* ei prin artă, fără văluri, cu brutalitate. Să simți și să poți spune ce simți, e un pas mare. L-a făcut secolul XIX. Dar să renunți la sensibilitate ca să spui *ce crezi despre lume*, e mai mult.

Respingerea idealului estetic, care, instituit de partizanii unui statu-quo cultural, părea menit a propaga ideea armonismului social, al bunei înțelegeri dintre clasele societății, statornicite odată pentru totdeauna în formula statului burghezo-democrat, este de fapt reflexul unei concepții, vroit sau nevroit *politice*, a artiștilor de avangardă. Realitatea, trăită nemijlocit, fără ecranul interpretativ datornic idealurilor estetice vechi, își revela într-un chip generator de angoasă, marea ei capacitate de a crea și de a menține durerea. Față de brutalitatea acestei constatări, acceptarea ar fi fost imorală. Printr-un mecanism, însă, lesne de înțeles, s-a spus, spectacolul deprimant sau dezgustător al unei realități sociale a cărei lege internă este producerea continuă a durerii și menținerea ei, a acaparat întreg cîmpul conștiinței artiștilor, care, prea ocupați să « prezinte » obrazul hîd al societății contemporane lor, au uitat că e vorba de realitatea socială a unei faze din evoluția istorică a omenirii și au substituit lumii întregi lumea burgheză. Revolta, care ar fi putut fi stenică și vitală dacă artiștii n-ar fi uitat care sînt rădăcinile răului, a ajuns să fie o revoltă în genunchi, o revoltă a înfrînților. Unui « frumos » caduc și amoral, ei i-au opus pînă la urmă un adevăr lipsit de frumusețe, pentru că n-au fost în stare să priceapă cîtă frumusețe include totuși lumea, dincolo de stratul, lesne de pătruns, al realității hîde a societății prost organizate, pe bază de exploatare. Descompunerea capitalismului, intrat în faza imperialismului, accentuînd haosul social al lumii burgheze, a dus la paroxism șocul suferit de conștiințele, sensibile la durere, ale artiștilor, și a provocat eflorescența malignă de polipieri, capabili să înăbușe, prin proliferarea lor rapidă, însăși arta, adică funcția majoră a integrării estetice a omului în lume, polipierii existențialismului: filozofia văicărelilor demoralizante și a dezarmării în fața așa-zisei absurdități a întregului existenței. Este rezultatul acestei inferențe, în fond nepermise, abuzive, nemetodice, de la o situație social-istorică dată, la caracterele (chipurile) universal și general valabile ale umanității din totdeauna și de oriunde. Dar dacă primii avangardiști nu și-au dat seama de ilicitul acestei inferențe, arta lor nu ne poate oferi nici un indiciu în legătură cu vinovăția reală? Cea dintîi formulare a protestului față de mistificările organizate ale adevărului social prin artă, atîta vreme cît ea suportă tirania vechiului ideal estetic și țelul hedonistico-iluzionist propus de pozitivismul burgheziei, incapabile în fond de o atitudine estetică mai adîncă, îl constituie arta lui Cézanne, de care s-a spus pe nedrept că ar fi începutul expresionismului. Din ea s-au hrănit și Seurat și cubiștii, a căror primă ispravă, de îndată ce și-au formulat, în numele primatului existenței asupra esteticii, revolta față de vechiul ideal estetic, a fost să se revolte împotriva naturii însăși. « Pictorii cubiști distrug obiectul — spune *Michel Seuphor* în cartea sa despre « Pictura abstractă, geneza și expansiunea ei » (Paris, Flammarion 1962) — și îl reconstruiesc altfel, improvizînd liber cu mijloacele picturale, fără să țină cont de realitatea obiectivă. . . Logica lor proprie era să nu repudieze pe de-a întregul obiectul, refuzînd totodată să i se supună. În felul acesta, unghiurile de vedere cele mai riscante deveniseră licite în acest duel, în acest nou joc al dragostei dintre obiect și pictura propriu-zisă, joc în care adevăratul obiect a devenit curînd tehnica picturală însăși. La impresioniști, se știe, tehnica nu era mai puțin importantă, dar peisajul trebuia să rămînă mereu tot peisaj, pictura ideală fiind cea care ar fi reușit să dea spectatorului impresiile directe ale retinei pictorului. . . Cu cubiștii e absolut altceva. Nudurile și naturile moarte ale lui Braque și Picasso din epoca lor mare, nu-și mai dau defel osteneala să fie recognoscibile ca atare. Ei vor ca privitorul să nu ia în seamă în tablouri decît elementele picturii ca pictură. . . »

Deși acordă prioritate felului *cum* spun, față de *ceea ce* e de spus, cubiștii n-au ajuns totuși să vroiască a distruge obiectul. Voința de *construcție* este la ei superioară dorului de a demola. Picasso, omul zilei a 8-a a creației, nu se aplică la anihilarea ei, ci doar își exercită forțele demonstrînd suficienței « demiurgilor » pozitivismului, care au proslăvit idealul estetic iluzionist, că lumea ar fi putut fi și altfel decît este, și că n-are de ce fi glorificată forța care a organizat-o defectuos. Picasso este la originea întregului *constructivism* al secolului XX, fără de tendințele căruia nu vom pricepe nimic din arta contemporană. Descoperirea tensiunii liniilor, raporturilor de forță ale volumelor, ponderei maselor și relaxărilor de tensiune decise de aparițiile spațiilor dintre volume, care sînt distanțări beligerante doar, nu armistiții, nu pauze ale energiei, corespunde energetismului din fizica secolului care a dat, prin Planck și Einstein, geometria lumii viitorului. Renunțarea la sensibilitate în favoarea construcției este un postulat al întregii arte moderne. Fiecare individualitate puternică l-a înțeles, însă, înlăuntrul curentelor de avangardă, în chip diferit.

Vom încerca, într-un articol viitor, să sistematizăm manifestările « spiritului nou » de care vorbea Guillaume Apollinaire ca despre climatul general al nașterii artei moderne, căutînd să delimităm etapele procesului care a dus la părăsirea totală a artei de sensibilitate, și la înlocuirea ei cu o artă bazată pe construcție.

CURENTE, TENDINȚE ȘI PERSONALITĂȚI ÎN ARHITECTURA CONTEMPORANĂ (I)

(urmare din pag. 159)

Această latură a ideilor lui Gropius trebuie subliniată, pentru că ea e legată de numeroase critici ce i-au fost aduse.

« Concepțiile mele au fost adesea interpretate ca o culme a raționalizării și mecanizării. Aceasta dă o idee greșită asupra străduințelor mele — notează Gropius [1]. Totdeauna am subliniat faptul că celălalt aspect și anume satisfacția sufletească este tot atît de importantă ca și cea materială, și că realizarea unei noi viziuni spațiale înseamnă mai mult decît economia structurilor și perfecțiune funcțională. Lozinca « concordanța cu scopul este egală cu frumusețea » este numai pe jumătate adevărată. Numai o armonie perfectă din punct de vedere al funcțiunii tehnice a arhitecturii cît și al proporțiilor ei poate da naștere frumuseții.

O adevărată arhitectură ar trebui să fie proiectarea vieții însăși, ceea ce implică o profundă cunoaștere a problemelor biologice, sociale, tehnice și artistice ».

Căutările în domeniul arhitecturii de masă — locuința individuală, blocuri colective, structuri noi urbane — înfăptuite la Bauhaus reprezintă de fapt o etapă a unui proces început mai de mult dar căruia Bauhaus i-a dat un impuls viguros: procesul de socializare a arhitecturii, de trecere a ei din sfera individuală sau a statului, în sfera colectivității, a maselor, cu necesitățile lor stringente de viață.

Rolul lui Gropius și al școlii sale în această privință este deosebit de important și astăzi el poate fi apreciat la justa sa valoare cînd constatăm că majoritatea soluțiilor preconizate acum 40 de ani constituie bunuri comune, definitiv intrate în practica arhitecturală.

7. O NOUĂ CONCEPȚIE SPAȚIALĂ: CLĂDIREA BAUHAUS LA DESSAU

Perioada de experiențe de la Weimar — ale cărei rezultate au fost prezentate în august 1923 în cadrul « Săptămînii Bauhaus », suscitînd un mare interes internațional — a fost continuată în perioada de la Dessau, cu mai multă siguranță și hotărîre în metode și mijloace.

Munca de proiectare, de construcție, de decorare interioară și echipare cu mobilier nou și instalații tehnice a noii clădiri a școlii a unit într-o colaborare strînsă toate forțele profesorilor și elevilor. Rezolvarea ansamblului — într-un timp scurt, de un an — a însemnat concretizarea tuturor ideilor Bauhausului, și în primul rînd ideea de a *reproiecta* forma tuturor obiectelor, începînd cu clanța ușii și mobilierul și terminînd cu clădirea și ansamblul urbanistic.

Gropius nu era la prima realizare arhitecturală. Elev, între 1907—1910, al lui Behrens, el realiza în 1911, la 28 de ani, una din primele construcții industriale moderne, uzinele Fagus din Alfeld, care reprezenta un « neașteptat manifest al unui nou limbaj arhitectural » (S. Giedeon).

Marile suprafețe vitrate, înconjurînd la exterior un schelet de rezistență metalic, constituie primul exemplu de « perete cortină » avînd drept scop nu de a susține, ci doar de a apăra spațiul interior de ploaie, frig și zgomot, lăsînd să pătrundă în interior lumina și soarele. În această clădire, construcția inginerească se unea din nou cu arhitectura, realizînd o nouă sinteză și făcînd să dispară prăpastia săpată tot mai adînc de secolul XIX între structură și forma arhitecturală.

Era mai mult decît o rezolvare plastică, era un nou mod de a gîndi arhitectura, o formă nouă dată unui conținut nou.

Clădirea Bauhaus constituie un nou pas înainte, rod al clarificărilor teoretice și al experiențelor din primii ani de învățămînt ai noii școli.

Pentru prima oară se realiza o nouă concepție spațială arhitecturală într-o construcție complexă, care rupea atît prin *conținut*, prin *rezolvare funcțională și constructivă* cît și prin *viziune plastică* cu toate dogmele trecutului.

Învechita concepție medievală a separării profesorilor de elevi și a învățămîntului de locuință era înlocuită cu o concepție modernă, democratică, a unirii unui colectiv de muncă format din elevi și profesori. În locul unei universități rigide de tip Oxford sau Cambridge, un program școlar complex și revoluționar realiza într-o oază de studiu și concentrare școala cu atelierele și clasele ei, căminul studențesc și locuințele profesorilor, cantina, sala de mese, conferințe și spectacole, conducerea administrativă, birourile și atelierul directorului.

Clădirea Bauhaus e un punct de cotitură. De-a lungul anilor care s-au scurs de la ridicarea ei, concepția aceasta a stat în centrul a nenumărate polemici. Arhitectura contemporană îi datorează o parte din alfabetul cu ajutorul căruia au putut fi scrise mai tîrziu poemele arhitecturale cele mai diverse, chiar și cele care stilistic se deosebesc fundamental de construcția Bauhausului de la Dessau.

8. CRIZA BAUHAUSULUI: O CRIZĂ A SOCIETĂȚII

Bauhausul a fost strivit atît dinafară cît și dinăuntru.

Progresismul ideilor sale, opuse doctrinelor oficiale, și radicalismul metodelor, ridica împotriva sa într-o coaliție unanimă, cercurile conservatoare, mișcările naționaliste, meșteșugarii amenințați de producția de masă, adepții « artei pure », întreaga gîndire obtuză și retrogradă de la începutul secolului.

Existența în rîndurile sale a unei celule comuniste și faptul că între 1928—1930 la conducerea sa a fost un comunist, Hannes Meyer, care încerca să realizeze o « socializare a arhitecturii » și să lege Bauhausul de mișcarea proletară, au ascuțit lupta politică împotriva școlii, pînă la lichidarea ei în 1933.

Bauhausul se născuse cîteva decenii prea devreme și într-o societate structural ostilă ideilor sale fundamentale. În toată existența sa, școala a fost o oază într-o încercuire de forțe ostile. Încercarea de a adapta realitatea la ideile sale era o utopie sortită eșecului. Toate condițiile existente erau împotriva sa și în primul rînd însuși nivelul și caracterul producției industriale.

Industria nu era încă în stare să realizeze în producția de masă, prototipurile de înalt nivel artistic furnizate de Bauhaus: ele erau prea « scumpe » pentru setea de profit a fabricanților. Au trebuit să treacă ani pentru ca aceștia să se convingă că « urîtul se vinde prost ». Și numai aceasta i-a determinat să pună în producție obiecte frumoase și nicidecum teoria « unirii artei cu producția ». Criza economică din 1928—29 n-a făcut decît să accentueze refuzul industriei. Pentru realizarea mobilierului tubular al lui Marcel Breuer, Gropius ceruse uzinelor Mannesman cîțiva metri de țeavă nesudată. Răspunsul fabricanților fusese: « uzina n-are țeavă pentru astfel de jucării »!

[1] W. Gropius, Scope of total arhitecture.

Mai tîrziu, prototipurile de mobilier metalic concepute la Bauhaus — « împrumutate » fără plata drepturilor de autor — erau realizate în serie şi cucereau piaţa europeană.

Gropius rezolvase principial problemele prefabricării locuinţelor de masă, în special a celor cu 2—3 niveluri. Dar industria construcţiilor nu prezenta pe atunci rentabilitate şi ideile sale au rămas cîteva decenii pe hîrtie sau în cîteva prototipuri.

În 1924, Breuer prezentase la un concurs primul bloc « lamelar » de locuinţe cu 8—12 niveluri, în sistem fagure, soluţia cea mai bună pentru rezolvarea economică a problemei locuinţei pentru marile mase, permiţînd în acelaşi timp şi o remodelare a structurii urbane. Primul bloc de acest tip n-a putut fi realizat decît 10 ani mai tîrziu, în Olanda. Astăzi această soluţie este un lucru comun.

Exemplele pot fi multiplicate în toate domeniile de activitatea Bauhausului: mobilier şi echipament al locuinţei, corpuri de luminat, textile, veselă, decoraţie interioară.

Parţial, Gropius şi-a dat seama de antagonismul acesta: « . . . am încercat să descopăr cauzele pentru care roadele acestei încercări care era Bauhausul nu s-au arătat mai devreme. . . Ideile culturale nu se pot răspîndi şi dezvolta mai repede decît însăşi noua societate pe care acestea caută s-o servească. Totuşi, cred că nu merg prea departe afirmînd că Bauhausul, în ansamblul viziunii sale, a ajutat la restabilirea arhitecturii şi « desenului » contemporan ca artă socială »[1].

În interior, Bauhausul se prezenta ca un cazan în fierbere în care se agitau de-a valma individualităţi şi antagonisme.

Radicalismul, spiritul de frondă, subiectivismul, nihilismul faţă de trecut făceau ca încercările Bauhausului de a rezolva contradicţiile trecutului să dea naştere altora noi.

Tehnica era absolutizată, considerată ca generatoare spontană de frumos, de estetică raţională, independent de condiţiile sociale, de omul care o mînuieşte. Eroare fundamentală, infirmată rapid de viaţă.

Considerînd pe drept cuvînt istoriografia burgheză a artelor şi arhitecturii ca fiind retrogradă şi obtuză, Bauhausul n-a încercat să pună studiul trecutului pe baze juste, ci l-a eliminat pur şi simplu.

Încercînd să răspundă întrebării « Este Bauhausul actual?», cunoscutul istoric italian al artei, Bruno Zevi, spune: « Bauhausul a avut meritul să treacă învăţămîntul arhitectural de pe platforma academică pe cea a « şcolii active ». Ca instituţie pedagogică este încă actual. A făcut însă greşeala de a nu substitui culturii academice o cultură modernă capabilă să depăşească empirismul « psih logiei formei »[1].

Astăzi, multe din studiile şi experienţele de la Bauhaus par naive, impregn de un spirit copilăresc de frondă, realizate cu un « teribilism » caracteristic epo şi trecătoare ca orice modă.

9. VALOAREA ISTORICĂ A BAUHAUSULUI: UN NOU MOD DE A GÎNDI ARHITECTURA

Cu toate aceste erori, greşeli şi contradicţii interne, desfiinţarea Bauhausu n-a însemnat şi moartea sa. Metodele sale au fost preluate de numeroase unive sităţi şi şcoli de arte plastice. Sute de elevi au devenit propagatori entuziaşti ideilor sale în toată lumea. Chemat în 1937 în America, Gropius avea că continu cele mai bune principii ale sale la Harvard. Ideile Bauhausului au fecundat întrea gîndire arhitecturală contemporană, indiferent de « stilurile » în care au fost creat alte clădiri reprezentative ale acestei arhitecturi. Pentru că Bauhaus a încerc să fie — şi în mare măsură a fost — un nou sistem de a gîndi arhitectura şi nu « stil», o idee şi nu o dogmă.

Gropius spune:

. . .« Posibilităţile de dezvoltare a noilor mijloace tehnice au fascinat genera mea tot atît de puternic ca şi pe cea de astăzi. Dar la începuturile mişcării noastr stătea o idee, nu obsesia pentru forme şi tehnici »[2].

« Scopul Bauhausului nu a fost să promoveze un « stil », un sistem sau o dogm ci pur şi simplu de a exercita o influenţă regeneratoare asupra arhitecturii. N ne-am străduit să găsim o nouă metodă de educaţie care să promoveze noua stare de spirit creatoare, care va duce în cele din urmă la o nouă atitudi faţă de viaţă.

Vreau ca tînărul arhitect să fie în stare să-şi găsească drumul în orice împreju rare; vreau ca el să creeze în mod independent forme pure şi adevărate din cond ţiile tehnice, economice şi sociale în care se găseşte, în loc să impună o formu învăţată pe dinafară asupra mediului înconjurător »[3].

Deşi scrise acum 30 de ani, aceste cuvinte sînt astăzi mai actuale ca oricînd iar fenomenele de criză din arhitectura contemporană occidentală sînt o dovad a faptului că ele constituie încă un deziderat pe care această arhitectură nu a posibilitatea să-l înfăptuiască.

UNELE ASPECTE DIN ACTIVITATEA INSTITUTULUI „BAUHAUS

(urmare din pag. 169)

Nenumărate sînt observaţiile sale esenţiale pentru înţelegerea specificului limbajului plastic, dar poate cele mai adînci sînt acelea cu privire la sinteza reprezentării plastice a spaţiului şi mişcării. În studierea ritmicităţii formelor, el porneşte de la o serie de ritmuri date de însăşi activitatea biologică (respiraţia a mală, mersul omului, creşterea plantei). Alteori se inspiră din modul în care

[1] W. Gropius — Scope of total arhitecture

[1] Bruno Zevi — Este Bauhausul actual? În Arhitectura, Cronache e storia, nr. 105

[2] W. Gropius, Arhitectul în oglinda societăţii

[3] W. Gropius, Scope of total arhitecture

organizează ritmurile muzicale, aşa cum reiese din schemele pe care le face după fraze muzicale de Bach. Sau, alteori, se inspiră din mişcarea ritmată a baghetei dirijorului, ca de pildă în unele desene cu bărci. Importante, pentru toate domeniile artelor plastice, sînt observaţiile lui despre posibilităţile de a creea echilibrul compoziţional şi anume nu prin plasarea simetrică a unor volume egale de o parte şi de alta a unei verticale, ci prin echilibrarea compoziţională, în toate direcţiile, a obiectului artistic.

În textele lui Klee găsim de asemenea indicaţii despre modul specific în care ar trebui să se predea perspectiva într-un învăţămînt modern. Pentru Klee tabloul nu rămîne ca pentru M. Denis « o suprafaţă plană acoperită cu culori alăturate într-o anumită ordine », ci transpunerea unui univers nou, prelucrat pe baza celui real, şi incluzînd toate dimensiunile lui spaţiale şi tempoarale. În acest sens studiază el perspectiva: modul în care această ştiinţă poate să ajute la constituirea unui asemenea univers. Se concentrează în special asupra includerii în tablou a mai multor puncte de contemplare a realităţii, asupra sugerării dinamicii privirii umane şi a realităţii. Despre cubism, Klee obişnuia să spună că a dus la « distrugerea formelor de dragul construcţiei ». El năzuia să înglobeze experimentele cubiste în redarea dintr-o perspectivă plurioculară a obiectelor, dar ajungînd la o vedere sintetică, la un realism profund. Pe această cale a întreprins Klee încercările lui de a găsi simbolurile sintetice corespunzătoare viziunii contemporane.

Nu este locul aici să analizăm mai temeinic întreaga gîndire teoretică a lui Klee. Dar este clar că ea se dezvoltă în perioada 1921—1931 în strînsă legătură cu activitatea Bauhausului, de analizare a formelor plastice specific contemporane, şi că a adus o contribuţie deosebit de însemnată în această operă grandioasă.

Un exemplu din temele pe care le dădea Klee elevilor ne lămureşte mai bine asupra contribuţiei sale în formarea viitorilor arhitecţi sau desenatori industriali. Astfel, el a dat în februarie 1922 următorul exerciţiu formal: a reprezenta grafic modul în care forme nete (patrate sau dreptunghiuri) se dezvoltă, se mişcă echilibrîndu-se reciproc pe o direcţie verticală ascensională şi într-un ritm progresiv (nu continuu, ci treptat). Este clar că o asemenea temă era folositoare pentru însuşirea măiestriei în toate domeniile plastice.

De altfel Klee şi Kandinsky au predat şi cursuri practice. Astfel, Klee a fost profesor la clasa de vitraliu şi apoi la cea de textile, iar Kandinsky a condus clasa de pictură murală.

Dar legătura lui Klee sau Kandinsky cu activitatea practică a Institutului nu s-a făcut numai în felul acesta, prin conducerea directă a unor clase. O temă dată în atelierul de ceramică, de a construi diferite forme de ceainice din aceleaşi elemente standardizate, dar divers combinate, nu ar fi putut fi realizată fără un studiu prealabil al formelor şi de către elevii acestei secţii a Bauhausului.

ALTE DOMENII DE ACTIVITATE ALE BAUHAUSULUI

Creaţia de modele pentru producţia industrială

Este ştiut că multe din modelele de obiecte utile create la Bauhaus au fost repede preluate de producţia curentă. Faptul că modelul « scaunelor » tubulare create de M. Breuer (pe atunci încă student) a fost «furat» de mulţi industriaşi, este cel mai adesea pomenit. Rapida încetăţenire a formelor obiectelor create de Bauhaus dovedeşte că Bauhausul a apărut ca un răspuns direct la nevoi sociale dintre cele mai urgente. De altfel, creaţiile lui în domeniul esteticii produselor industriale apar în urma unei îndelungate pregătiri la care au colaborat înaintaşi talentaţi, precum Pieter Behrens. Dar chiar în cadrul cercurilor artistice care promovau la începutul secolului stilul « 1900 » sau « stilul vegetal » — răspîndind obiecte artizanale cu structuri şi ornamentaţii lipsite de logică funcţională, putem discerne la unii artişti în jurul anilor 1910—1914 tendinţe de simplificare a formelor, de concepere logică a lor în vederea « standardizării industriale». Astfel, o asemenea simplificare se găseşte, de pildă, în interioarele arhitectului J. Hoffman, din mişcarea Secessionistă de la Viena, sau în cele create la Glasgow de Mackintosh, deşi şcoala acestuia din urmă va promova în general « modern-style »-ul [1]. În cadrul « Werkbund »-ului german, Muthesius a reprezentat direcţia raţionalizatoare a producţiei artizanale. Şi tot în cadrul acestei asociaţii, s-au dezvoltat şi concepţiile înaintate ale lui Henri van de Velde.

Pieter Behrens a creat o serie de forme de aparate casnice în strînsă legătură cu industria. Fiind consilierul artistic al AEG-ului, el a proiectat acolo construcţii ce au precedat în multe privinţe concepţiile Bauhausului, şi totodată a desenat modele de aspiratoare, de lămpi sau alte obiecte casnice electrice. În felul acesta, Pieter Behrens instaura cel mai direct legătura strînsă dintre industrie şi concepţia artistică şi introducea o nouă viziune plastică în gospodărie, chiar prin noile aparate mecanice.

În direcţia dezvoltării creaţiei de obiecte ce funcţionează pe bază de electricitate şi-au concentrat eforturile şi artiştii Bauhausului. Astfel, foarte populară a devenit forma de ventilator creată aci. De asemenea, Moholy-Nagy a contribuit foarte mult la modernizarea formelor corpurilor de iluminat. El a eliminat aberaţia menţinerii lămpilor cu braţele răsucite în sus; această formă creeată pentru a ţine verticală flacăra lumînărilor sau lămpilor cu ulei devenise anacronică în era electricităţii. Gropius este el însuşi creatorul unui tip de automobil (pentru uzina Adler) pornind de la forma, lungă şi joasă, dinamică, inaugurată încă din 1910, de modelul lui Ozenfant în uzinele franceze.

Toate aceste creaţii de prototipuri industriale arată că la Bauhaus se construia forma obiectului util după principiile unei creaţii raţionaliste. Asemenea obiecte trebuiau să respecte în primul rînd cerinţele de utilitate şi cele de tehnică, pe de o parte, şi, pe de altă parte, să găsească structura plastică cea mai armonioasă, corespunzătoare acestor funcţiuni utile şi tehnice ale obiectului, să-i sublinieze logica construcţiei. De asemenea, se punea accentul pe sublinierea frumuseţii noilor materiale folosite de industrie (luciul metalului, şlefuirea lemnului etc.) cît şi pe capacitatea industriei de a finisa îngrijit aspectul obiectelor.

Iată de ce viitorii desenatori industriali primeau la Bauhaus atît o pregătire tehnică adecvată, cît şi una plastică.

Spectacolele Bauhausului

Un alt domeniu în care s-au desfăşurat cercetările experimentale ale Bauhausului a fost acela al « spectacolului ».

Gropius a împărtăşit preocuparea de înnoire a concepţiei « spectacolului teatral » specifică secolului XX. Proiectul de « teatru total », realizat pentru

[1] Modern-style — stil englez de la începutul secolului XX, corespondent al « Secessionului european ».

regizorul Piscator, dovedește că el urmărește să înnoiască însăși arhitectura teatrului, a scenei, a culiselor și sălii de spectacol, astfel încît să apropie scena de public, să contribuie la colaborare activă între actor și spectator. Gropius plasează fotoliile în amfiteatru pentru ca vizibilitatea să fie bună din toate direcțiile. Scena este alcătuită dintr-o parte centrală și două laterale care înconjoară rîndurile de spectatori din față. Ea mai putea fi prelungită cu un proscenium de inspirație shakespeariană, suprimîndu-se primele rînduri ale fotoliilor. De asemenea, se putea transforma centrul sălii într-o scenă circulară ca o arenă, prin răsturnarea planșeului cu 180 de rînduri de fotolii.

Gropius a construit în 1930 teatrul cu 4.000 locuri din Harkov.

Pentru spectacolele Bauhausului, Gropius a transformat teatrul din Iena. În organizarea acestor spectacole, un rol precumpănitor l-a avut pictorul Oscar Schlemmer, coregraf și dansator în același timp. În « Săptămîna Bauhausului » din 1923, în afara expoziției, au avut loc și spectacole și concerte (unde se executa, de pildă, muzică de Stravinski). În « Baletul triadic », pus în scenă de Schlemmer, dansatorii erau îmbrăcați în niște costume rigide, de forme geometrice, foarte precise (sfere, corpuri elipsoidale, conuri etc.). De multe ori, chiar brațele erau închise în aceste cutii. Mișcările erau dictate de forma costumelor, limitate la cîteva gesturi rigide și ele. Ceva din rigurozitatea compozițională și stilizarea geometrică a picturilor sale (influențate de Seurat și Chirico) se regăsește în concepțiile lui Schlemmer despre balet.

Un alt spectacol important organizat în cadrul Bauhausului a fost acela în care Kandinsky a pus în scenă o « pantomimă » după « Tablouri dintr-o expoziție » de Mussorgski. Dansatorii purtau, în diferite direcții precis regizate, cartoane de diverse forme și diverse culori.

Spectacolele Bauhausului se leagă de alte experiențe ale epocii pentru dezvăluirea diverselor posibilități de exploatare a scenei. Costumele lui Schlemmer se asemănau întrucîtva, prin rigiditatea lor, cu « măștile corporale » pe care le inaugurase Picasso în « Parada » (spectacol pus în scenă la teatrul lui Diaghilev) încă din 1917 și pe care le vor dezvolta scenografii constructiviști. « Compoziții cromatice în mișcare » organizate pe toată suprafața scenei a creat în felul lui și F. Léger în scenografia unor spectacole de la «Baletele suedeze», în aceeași perioadă.

Dar nu găsim oare în baletul formelor colorate din filmul lui Demy « Umbrelele din Cherbourg » ceva din « compozițiile colorate dinamice » ale pantomimei lui Kandinsky? Căutările de expresie artistică au drumuri întortochiate și ecourile unora se pot distinge cîteodată prin ricoșeuri complexe în epoci foarte îndepărtate. În orice caz rezolvarea « culorii » în cinematografie presupune abia o perioadă de căutări în care, fără îndoială, pictorii vor avea un cuvînt de spus.

Expoziții și publicații

Artiștii de la Bauhaus au mai fost deschizători de drumuri și într-un alt domen important al vieții contemporane, acela al expozițiilor. Expozițiile Bauhausul sau cele organizate de membri ai Bauhausului se distingeau prin unitatea de co cepție între arhitectură, obiectele expuse și concepția grafică, toate pătrun de același suflu inovator. Bauhausul a creeat un mod specific de expunere a obie telor cu ajutorul regiei de lumină, prin combinarea de texte pe plăci transparente scheme grafice explicative și fotografii de diferite dimensiuni, inclusiv cele c detaliile mărite la o scară enormă. Atît în domeniul fotografiei, cît și în acela a organizării iluminației un aport deosebit l-a avut Laszlo Moholy-Nagy.

Moholy-Nagy a condus secția de poligrafie a Institutului. În cadrul ei se desenează litere, se caută îmbinări cît mai potrivite între texte și ilustrați se execută coperte simple, cu foarte puține elemente grafice, dar frumos compuse Se tipărește revista Institutului, precum și publicații de specialitate, scrise de profesori sau de persoane din afara Institutului. Astfel la Weimar se tipăresc programul Institutului (1919) și Statutul Institutului (1922), precum și un volum ce prezenta activitatea Bauhausului între 1919 și 1923. Între 1925 și 1930 se tipăresc patrusprezece cărți. Problemele de arhitectură sînt dezvoltate în special de Gropius, dar și de Van Doesburg sau alții. Despre « Teatrul Bauhau sului » scrie O. Schlemmer, Moholy-Nagy scrie despre « Pictură, fotografie film » — un fel de tratat despre lumină, ca element esențial al acestor trei art cu tehnici diverse. Tot aici se editează « Schițele pedagogice » ale lui Klee sau lucrarea lui Kandinsky, « Punct și linie în raport cu suprafața ».

Moholy-Nagy va continua să dezvolte și să predea noua sa concepție despre folosirea multilaterală a graficii în viața modernă (reclame, afișe, publicații, expo ziții etc.) în cadrul « Noului Bauhaus » pe care îl va înființa la Chicago. Această școală va deveni, după moartea lui în 1946, « Institutul de desen », condus de I. Chermayeff.

De altfel, după desființarea Bauhausului de către hitleriști, profesorii și foști elevi ai Bauhausului au continuat să răspîndească în emigrație concepțiile ș realizările la diferite catedre de specialitate.

Dar forța de iradiere a Bauhausului nu s-a exercitat numai prin diferite școl sau cursuri ale profesorilor și foștilor lui elevi. Ea s-a manifestat de fapt în toate domeniile artistice abordate de Institut.

Nu e vorba numai de faptul că și astăzi se folosesc în viața zilnică obiecte cu forme create inițial la Bauhaus sau se vizitează expoziții organizate după concep țiile Bauhausului. Principalul merit al Bauhausului a fost că a răspîndit noi con cepții înaintate despre raportul dintre industrie și artă și dintre artă și viața socială în general. Ideile profund democratice și umaniste ale Bauhausului constitui unul din farurile luminoase ale secolului XX.

M E R I D I A N E

PE MARGINEA UNEI EXPOZIȚII LONDONEZE

(urmare din pag. 189)

viața, în întreaga ei intensitate dramatică. (Pe vremea aceea, Strindberg și Wedekind făceau furori în literatură și teatru).

În ceea ce privește coloritul, în opera celor de la ,,Die Brücke'' se simte influența pregnantă a fauvilor francezi, îndeosebi a lui Matisse. Era evidentă în pictura lor tendința de a-și elibera paleta de oprelișțile tradiționale. Tot astfel, desenul, devenit foarte liber lipsit de strictețe, lasă, alături de colorit, senzați

unei arte de zbor, a unei creații plastice de ebulițiune internă, în care predomină nu atît motivul cît pretextul plastic, nu atît realul cît reflectarea internă, sufletească a realității, producînd « ipso facto » poezie, muzicalitate.

În revista « Studio International », se află reprodus, la scară mult redusă, un nud culcat văzut din spate, pictat de Ernst Ludwig Kirschner (1880—1938) în anul 1909. Originalul, în mărime de circa 70/150 cm. împrumutat expoziției din Londra de către Muzeul de arte frumoase din Boston (SUA), este de o intensă putere coloristică, cuceritor de frumos şi de liber în tratare. În acelaşi număr apar două nuduri în aer liber, unul de Otto Müller (1874—1930), pictat în 1916, provenind din Stuttgardt, dintr-o colecție particulară, iar celălalt aparținînd lui Max Pechstein (1881 — 1955), pictat de acesta în 1910, provenit din colecția soției sale. Cunoscută fie doar din reproduceri, pictura reprezentanților grupului ,,Die Brücke" ne permite, bineînțeles, cu rezerve, să-i considerăm ca exponenți ai unui fel de fauvism german.

« Mutatis mutandis », comparînd pe cît se poate efectul fauvismului francez asupra picturii engleze a aceluiaşi timp, se pare că aceasta a trecut experiența colorismului fauvist printr-o lentilă mai nordică, mai fumurie. Poate că şi dintele vremii a mai ros ceva din culori. În orice caz, artiştii grupului ,,Die Brücke" apar în expoziția de la Tate Gallery cu suavități sudice, cu explozii coloristice solare.

Cu toate acestea, în ansamblu, preocuparea de căpetenie a grupului ,,Die Brücke" nu a fost una de ordin tehnic, cît una de ordin social. Membrii săi nu insistau asupra unor probleme şi soluții de specialitate, ci căutau — şi reuşeau — să se facă una cu viața dimprejur, ştiau s-o vadă, să o simtă, să o exprime. Nu căutau să se exprime prin penelul predecesorilor lor. Şi Wilhelm Leibl, şi Adolf Menzel, şi Max Liebermann fuseseră pictori sociali, însă cu altă optică, folosind alte mijloace de exprimare.

Ivan Goll, criticul mişcării expresioniste, spunea despre grupul ,,Die Brücke" : « Nu mai pictăm de dragul picturii în sine, ci de dragul oamenilor ».

În anul 1907, grupul de mai sus a organizat, tot în Dresda, o nouă expoziție care a provocat reacții neaşteptate, nu numai din partea publicului, ci şi a artiştilor. Atunci s-au asociat grupului ,,Die Brücke" Axel Gallen-Kallela şi Kuno Amiet. Emil Nolde s-a retras din grup după un an şi jumătate.

În anul 1910, Galeria Arnold din Dresda a adăpostit o nouă expoziție a grupului, prezentîndu-l ca invitat al său şi pe Otto Müller, devenit apoi membru al grupului. În anii următori, nu puțini membri ai grupului, mînați de lipsuri, în căutarea unui public mai receptiv, s-au stabilit la Berlin.

Prima expoziție în fața publicului berlinez a avut loc în anul 1912 în Galeria Gurlitt. Max Pechstein a fost atunci primul care a părăsit gruparea. În 1913 gruparea ,,Die Brücke" s-a autodizolvat. Membrii anteriori ai grupării au continuat să trăiască la Berlin şi nu au încetat să se releve, fiecare în felul său propriu. Kirchner, ca şi alți foşti membri ai grupării, făcea pictură şi xilogravură. La dînsul, desenul, dur, de data aceasta, ca şi formele în ascuțişuri trădau o simpatie a sa mai intensă pentru gravură decît pentru pictură.

Schmidt Rottluff la rîndul său uza de o asprime aproape medievală în operele sale grafice, ca şi de unele deformări dramatice aplicate figurii umane. Asemenea trăsături apar şi în lucrările lui Heckel, deşi acestea din urmă conțin ceva mai multă poezie.

Alegoriile rigide, ca şi măştile groteşti ale lui Emil Nolde din perioada sa petrecută la ,,Die Brücke", reflectă o tensiune disperată caracteristică epocii. Revista « Studio International » reproduce din Emil Nolde (1867—1936) o lucrare pictată în 1911 reprezentînd un cuplu menager, « Sloveni », împrumutat de « Nolde-Museum » din Seebüll. Pastă groasă, expresii dure, conture din penel.

Pechstein plasează un decorativism parizian peste o viziune post-impresionistă, iar Müller, cu subiectele sale predilecte, se apropie oarecum de felul de a picta al lui Gauguin.

Din Karl Schmidt-Rottluff numita revistă reproduce o pagină întreagă în alb şi negru, însă grăitor de parcă în culoare, un autoportret din 1906 cu tuşe de pastă groasă, cu aruncături de penel, săpat parcă în pastă. Apare aici o oarecare înrudire cu tehnica portretistică a lui Kokoschka.

Încheindu-şi articolul despre expoziția ,,Die Brücke", criticul de artă englez G. S. Wittet conclude: « Fața de anonimatul internațional în care ajunsese ,,Die Brücke", expoziția din Londra a înfățişat spectatorilor o identitate de stil perfect germană în felul ei, o virtute de a folosi arta ca mijloc de exprimare a unor sentimente fără excepție pline de vitalitate, nu o dată brutale chiar, şi adesea triste. » Aceasta este concluzia la care oricine poate subscrie.

L. Z.

ANDRÉ FOUGERON

În expoziția deschisă la Galeria Katia Granoff din Paris, André Fougeron — aşa cum se relatează într-o notă publicată în revista « Europe », — s-a axat pe aceeaşi inspirație direct realistă, interesantă totuşi, « deşi — scria autoarea notei — arta vremii noastre devine aluzivă şi nu este decît puțin favorabilă reprezentării directe a naturii».

În prezent, André Fougeron expune peisaje şi compoziții bine construite, străbătute de o sevă viguroasă, în care elementul plastic se aliază strîns cu elementul intelectual.

În lucrările sale predomină aceleaşi căutări de formă şi culoare. Paleta sa, a cărei gamă artistul o restrînge cu intenție, este totuşi realmente bogată. În peisajele prezentate, structura, forma, lumina diferă de cele expuse anterior. Concepția picturală rămîne de fapt aceeaşi, modalitatea de exprimare apare însă modificată.

În concluzie, autoarea articolului, după o analiză amănunțită a lucrărilor expuse, remarcă: « Din confruntarea constantă a artistului cu natura, s-a născut o viziune nouă, de o elocvență mai mult decît convingătoare ».

L. Z.

INTERVIU CU SCULPTORUL GABO

(urmare din pag. 191)

Deşi nu reproşăm nimic artiştilor, fiindcă şi ei sînt produsul acestor vremi amorfe, această stare de amorfism nu poate dura prea mult într-o societate; conştiința acestei situații favorizează o înclinare către structură, iar cu timpul însuşirea puterii de reprezentare.

L.: Care e poziția dumneavoastră față de presiunea la care sînt supuşi astăzi artiştii, şi care îi obligă să creeze, în mod periodic, mereu cîte ceva cu totul nou?

G.: Întrebarea dumneavoastră atinge o problemă actuală, care e în acelaşi timp o amenințare şi un blestem pentru viața artiştilor din zilele noastre. Şi acesta nu e un fenomen tipic numai pentru această țară, trebuie să recunosc că e un fapt foarte trist. Oamenii nu-şi dau seama că există perioade de transformări şi perioade de înflorire. Orice eveniment cultural e legat de o creştere, şi nu poate creşte

dacă nu i-au dat rădăcini. Schimbarea e un lucru bun, fiindcă împiedică artistul să stagneze. El trebuie să se desfăşoare în permanenţă; totuşi nu poate să poarte în fiecare zi altă mască. Şi tocmai asta se întîmplă în zilele noastre, în perioada aceasta de tranziţie, dar noua cultură trebuie să crească. Artistul e legat de propria lui persoană, de felul său propriu de a vedea lucrurile; el îşi dezvoltă un anumit fel de a vedea dintr-un anumit unghi de privire. În cursul vieţii sale, artistul poate să treacă peste anumite schimbări ce intervin în evoluţia artei lui, dar îi rămîne totdeauna ceva care îi trădează personalitatea, caracterul, aportul lui personal.

Michelangelo, Beethoven, Shakespeare au fost cu toţii personalităţi, opera lor are un caracter personal, ei s-au realizat de la prima pînă la ultima lucrare. În viaţa artistului sînt, fireşte, anumite perioade de stagnare, anumite schimbări, care mărturisesc despre evoluţia şi creşterea lui; dar ele nu sînt transformări radicale, de genul celor ce se cer astăzi. Ceea ce se cere astăzi este un lucru care se apropie mai mult de senzaţional decît de o creştere artistică.

Este cel mai mare rău al epocii noastre de comercializare, e un lucru aspru reprobat. Artistul trebuie să lupte împotriva lui şi să găsească în sine atîta forţă spre a ignora acest strigăt, şi să-şi continue evoluţia fără să ţină seamă de aşa numita « analogie ».

• National Gallery din Londra a achiziţionat pentru suma de 7 milioane de franci unul din cele trei « Les Grandes Baigneuses » a lui Cézanne (celelalte două se află în SUA). Tabloul provine din colecţia lui Auguste Pellerin, cel care a donat statului francez în 1929 trei naturi moarte de Cézanne şi ai cărui urmaşi au donat de asemenea în 1956 şi 1964 doi alţi Cézanne, valorînd peste 10 milioane de franci.

Faptul ca « Les Grandes Baigneuses » a fost vîndute în străinătate a stîrnit mare vîlvă în Franţa, proteste, şi s-a pus chiar problema dacă o colectă publică în favoarea operei lui Cézanne n-ar fi permis strîngerea celor 7 milioane de franci.

• La Tate Gallery din Londra sînt expuse picturile şi sculpturile din colecţia Dnei Peggy Guggenheim (Picasso, Braque, Lipschitz, Arp, Max Ernst, Polock, etc.), reunite în mod obişnuit la proprietatea ei de pe marele Canal din Veneţia. Cetăţeană americană, Peggy Guggenheim ar avea intenţia, se spune în secret, să lase prin testament colecţiile sale lui Tate Gallery şi nu oraşului Veneţia...

• La Muzeul de artă din Cleveland (SUA) are loc în prezent o expoziţie remarcabilă a achiziţiilor făcute în cursul anului 1964, în total 175 de obiecte, printre care două panouri de Fra Filippo Lippi, un frumos ansamblu de picturi chinezeşti din sec. XV şi XVI, pînze olandeze din sec. XVII, tablouri franceze din sec. XVIII şi XIX şi opere americane din sec. XX.

• Cifre oficioase, dar elocvente: directorul unei importante galerii de artă din Paris estimează că 90% din achiziţiile făcute în galeriile de artă din Paris sînt făcute de străini.

O anchetă actualmente în curs la « Musée d'Art Moderne » din Paris lasă să se prevadă un indice de frecventare asemănătoare în muzeu: vara ca şi iarna, procentul de vizitatori străini se ridică la aproape 80%.

După ultima estimare, la New York numărul galeriilor de artă este egal cu cel al galeriilor din Paris, adică 300.

• Un industriaş francez din nord, dl. Henry Duprez de Hem, a reuşit să reproducă in facsimil pe o pînză groasă de bumbac de 3 m. p., celebra tapiserie « La Dame à la licorne » care figurează în muzeul din Cluny. Acest facsimil imprimat în şase culori va avea un tiraj limitat de 1000 de exemplare. Preţul: 425 de franci. În caz de succes, Duprez de Hem îşi propune să reproducă, în acelaşi mod, cartoane realizate de pictori contemporani.

• Un editor italian a lansat o idee de mare difuzare: reproducerea de opere pictate special cu scopul de a fi tipărite ca afişele. Preţ unic: 10 franci, tiraj nelimitat, vînzarea anunţată în toate chioşcurile şi marile magazine. În prima serie se relevă numele lui Alechinsky, Matta, Lam, J.J. Lebel şi alţii. Punct esenţial: pictura originală este în mod obligatoriu distrusă. Primul « lot » francez a fost ars la Paris în Place de la Contrescarpe, acum cîteva săptămîni.

• *Expoziţii retrospective la Paris*

Christian Bérard, pictor şi decorator francez (1902—1949). În actuala expoziţie sînt prezentate desene şi portrete în care eboşele alternează cu lucrări de o execuţie foarte minuţioasă. (Pont des Arts, între februarie şi 5 martie).

Chaissac (1910—1964), poet, epistolier şi pi[...] naiv francez. Expoziţia aceasta, omagiu postum, [...]zintă 20 de pînze şi « toteme », într-un stil car[...] distinge prin prospeţime, inventivitate şi sponta[...]tate. (Iris Clert, între 24 februarie şi 24 martie).

Fontana, pictor italian în vîrstă de 65 de ani, nă[...] în Argentina, era precursor în 1934 al artei inform[...] fondator şi teoretician în 1944 al mişcării spaţialis[...] Pînzele sale redau efecte de umbră şi lumină, dese[...] foarte subtile. (XX-e Siecle, în cursul lunii marti[...]

André Masson, pictor francez în vîrstă de 70 de a[...] întrebuinţînd într-un mod original colaje şi amestec[...] cu nisip. Este unul dintre primii caligrafi. O carac[...]ristică permanentă a artei sale: desenul disconti[...] Este prima retrospectivă a operei lui Masson şi con[...] 200 de lucrări (Musée National d'Art Moderne, în[...] 15 februarie şi 16 mai).

Henri Michaux, poet şi pictor belgian, în vîr[...] de 65 de ani. Este prima sa mare retrospectiv[...] Franţa şi prezintă 200 de opere create între [...] 1937 şi 1964. Stilul său evocă alfabetul Morse şi ins[...] ca dintr-o altă lume. (Musée National d'Art Mode[...] pînă la 15 februarie).

• La Muzeul de Artă din Berna a avut loc cea [...] a 25-a expoziţie a artistelor plastice elveţiene ş[...] cuprins 382 de lucrări aparţinînd unui număr de [...] de artiste.

• Budapesta. Un celebru autoportret a lui Mih[...] Munkácsi, furat în 1951, a fost regăsit. O femeie bătr[...] l-a vîndut în piaţă pentru suma de 300 de forin[...] Ea a dispărut imediat, aşa că nu s-a putut afla ni[...] în legătură cu furtul. În momentul de faţă, portre[...] figurează din nou într-una din sălile Galeriei Naţion[...] de Artă din Budapesta.

• Damasc. Arheologi italieni au descoperit [...] pustiul Siriei ruinele unui mare oraş de acum 4[...] de ani. Părţi din cetate, printre care şi putern[...] zid al cetăţii, au fost desgropate de către exped[...] Universităţii din Roma. S-au găsit acolo multe fig[...] din teracotă şi reliefuri din bazalt: zeităţi cu ba[...] un cap de leu şi fragmente de trupuri de animal[...] figuri de oameni.

• Helsinki. La « Ateneum » din Helsinki a av[...] loc o expoziţie Rembrandt cu picturi din colecţia [...] Goethe de la Weimar.

• Londra. Comorile de artă burmeze care au căzut în mîinile englezilor în anul 1885 în timpul celui de al treilea război burmez au fost restituite acum Statului Burma de către guvernul englez. « Colecţia Mandalay-Regalia » compusă din 167 de exponate: arme, urne şi veşminte ale domnitorilor din Burma, a fost păstrată din anul 1890 la Victoria and Albert Museum.

• Hamburg. La « Kunstverein Hamburg » a avut loc o expoziţie a pictorului francez Albert Marquet, conţinînd picturi, pasteluri şi acuarele.

În acelaşi oraş, la Muzeul de artă şi artă decorativă, a avut loc o expoziţie a capodoperelor din « Irak-Museum » din Bagdad. Punctul de atracţie al expoziţiei l-au constituit vestigiile de artă sumeriană din sec. IV şi III înaintea erei noastre.

PUNCTE DE VEDERE

ROLUL ÎNVĂŢĂMÎNTULUI ÎN FORMAREA UNUI ARTIST CU PROFIL COMPLEX

(urmare din pag. 187)

unei concepţii şi a unui scop practic unitare, este singura care le poate asigura eficienţa, ferindu-le de a deveni forme goale. Gustul pentru căutarea adevărului complex, neşablonizat al realităţii, ar trebui să fie mai intens promovat de programele analitice, situîndu-ne, prin aceasta, mult mai în epocă, mai aproape de tradiţiile şi spiritualitatea artei noastre culte şi populare.

Trecerea de la cultura sătească arhaică la cultura oraşului s-a operat în perioada burgheză printr-o masivă înflorire a prostului gust. E o operă colosală de făcut în această direcţie. Realizările majore ale artei noastre, poporul trebuie adus în situaţia să şi le recunoască, dacă sînt ale sale. Lipsesc la unele şcoli din ţară, pe posturi existente, profesori de desen cu studii speciale. Există o problemă a sugrumării spontaneităţii copiilor, a simţului lor deosebit pentru multiplicitatea de relaţii spaţiale, pentru compoziţie, pentru culoare, prin aplicarea directă şi otova, de tip ştiinţific, a unor cunoştinţe renascentiste despre cucerirea organizată în centimetri a imaginii exacte tridimensionale.

În aceasta, învăţămîntul nostru artistic va contribui mai eficient la formarea unui artist cu un profil complex, la o armonioasă dezvoltare a relaţiilor acestuia cu colectivitatea.

În privinţa şcolilor populare de artă, mă întreb dacă ele nu ar trebui organizate pe specificul ocupaţiei localnicilor, şi în zonele unde se păstrează o tradiţie a materialelor: lînă, lemn, sticlă, metal, piele etc. Şi aceasta nu în sensul artizanatului. Ci, poate, pentru ceea ce ar trebui să fie sărbătoarea populară.

CRONICA

La 16 martie a.c., s-a deschis, în sala Dalles, sub egida Comitetului de Stat pentru Cultură şi Artă, expoziţia de artă plastică bulgară. Au fost expuse 162 lucrări dintre care 95 de pictură, 48 de grafică şi 19 de sculptură. Au expus la pictură: Anton Mitov, Aleksandr Jendov, Aleksandr Stemenov, Boris Ivanov, Boris Koţev, Ivan Mărkvicika, Vladimir Dimitrov-Maistora, Gheorghi Dancev, Nikola Mihailov, Ştefan Ivanov, Ilia Petrov, Kiril Ţonev, Ivan Nenov, Preslav Kîrşovski, Deciko Uzunov, Stoian Venev, Stoian Sotirov, Dimo Zaimov, Kolea Vitkovski, Vanea Deceva, Jivka Peiceva, Vladimir Kavalgiev, Iordan Popov, Marin Topalov, Ivan Filcev, Vera Lukova, Petko Abagiev, Kiril Simeonov, Kalcio Koralski, Gheorghi Baev, Angel Tomov, Emil Stoicev, Drăgan Nemţov, Ivan Hristov, Atanas Jekov, Ştefan Stanev, Naiden Petkov, Todor Peev, Hristo Donkov, Nikola Tanev, Gheorghi Nikolov, Gospodin Gheorghiev, Boian Petrov, Nenko Balkanski, Vasil Barakov, Vasil Stoilov, Aleksandr Poplilov, Sirak Skitnik, Hristo Stancev, Zdravko Aleksandrov, Ivan Kirkov, Todor Petrov, Zlatiu Boiadjiev, Danail Decev, Hristo Donkov, Dilo Silov şi Svetlin Rusev, la grafică, Aleksandr Poplilov, Preslav Kîrşovski, Dimitri Draganov, Petăr Ciuhovski, Veselin Staikov, Hristo Neikov, Jana Kosturkova, Vasil Zahariev, Borislav Stoev, Todor Panaiotov, Ilia Beşkov, Stoian Venev şi Ţvetan Ţekov-Karandaş şi la sculptură Andrei Nikolov, Ivan Lazarov, Liubomir Dalcev, Ivan Mandov, Stoiu Todorov, Vasil Rodoslavov, Donka Boiadjieva, Vaska Emanuilova, Marko Markov, Nikolai Smirghela şi Ivan Funev.

★

S-a deschis la Berlin expoziţia « Intergrafic — 65 ». Ţara noastră este prezentă prin lucrări semnate de: Vasile Celmare, Eva Cerbu, Marcel Chirnoagă, Vasile Dobrian, Ana Iliuţ, Gheorghe Ivancenco, Hortensia Masichievici, Lidia Mihăescu, Tia Peltz, Mariana Petraşcu, Mariana Popa, Alma Redlinger, Natalia Rusu, Victor Rusu Ciobanu, Ion State şi Helfried Weiss.

★

La Baia-Mare, s-a deschis la 28 februarie a.c., în sala Muzeului regional, o expoziţie de pictură, unde au expus: Spiru Chintilă (Portret de ţărancă, Natură moartă cu mere, Natură moartă cu chitară, Peisaj dobrogean, Natură moartă cu struguri, Peisaj cu bărci, Balerină în repaus, Peisaj — port cu bărci, Natură moartă cu vase şi Natură moartă), Mihai Danu (Portret, Natură moartă, Portret de fată în albastru, Cartier nou, Portret de fată, Natură moartă cu fond galben, Natură moartă cu trandafiri, Podul Margareta — Budapesta, Podul cu lanţ — Budapesta şi Portret), Ion Gheorghiu (Pictor şi model, Flori, Nud, Războiul, Veneţia, Bufniţe, Flori cu masă neagră, Peşti, Pisică şi păsări, Portret) şi Ion Pacea (Peisaj din Italia, Natură moartă cu fructieră, Portret de

actriţă, Masă roşie, Catedrală, Natură moartă cu rîşniţă, Portret cu carte, Natură moartă cu draperie şi Natură moartă cu sticlă).

★

La 10 martie a.c. s-a deschis, la Galeriile din b-dul Magheru nr. 20, sub auspiciile Uniunii Artiştilor Plastici şi ale Fondului Plastic din R.P.R., expoziţia de sculptură Iulia Oniţă. Artista a prezentat 25 de lucrări.

★

Tot sub auspiciile Uniunii Artiştilor Plastici şi ale Fondului Plastic din R.P.R., în luna martie a.c., s-au deschis, la Galeriile din str. Oneşti 1, expozi pictorului Stoica Răzvan şi sculptorului Mihail L renţiu. Stoica Răzvan a prezentat 34 lucrări de pict şi 20 lucrări de grafică. Mihail Laurenţiu a prezen 5 portrete (sculptură), 7 compoziţii sculpturale proiecte legate de arhitectura nouă, 4 reliefuri lucrări din tablă bătută placată cu lemn şi 13 dese

EXPLICATION DES IMAGES

MARIA LAZARESCO: Service en céramique glasurée polychrome 126
ION VLASIU: Amour — bois 128
VINCENŢIU GRIGORESCO: Nature morte — huile .. 129
ETHEL LUCACI — BAIAS: La mer et la mouette — xylogravure 130
VIRGIL ALMĂŞANU: Nicolae Bălcesco et les tanneurs — huile 130
SANDA NIŢESCO: Le rideau jaune — huile 131
GHEORGHE IACOB: Tempête sur le Danube — huile .. 132
MIHAI HOREA: Portrait compositionnel — huile 133
ILEANA MICODIN: Soleil — litographie 133
AUREL CIUPE: Terrasses — huile 134
VASILE CELMARE: Sur tous les méridienes 135
GHEORGHE APOSTOU: Composition — pierre 136
ION ŢUCULESCO: La mer — huile 137
ION ŢUCULESCO: Intérieur 139
ION ŢUCULESCO: Hora (danse nationale) à Cernica — huile 140
ION ŢUCULESCO: Autoportrait — huile 140
ION ŢUCULESCO: La voiture — huile 141
ION ŢUCULESCO: Papillons migrateurs — huile 142
ION ŢUCULESCO: Coucher de soleil — huile 142
ION ŢUCULESCO: Les paons des regards — huile 143
ION ŢUCULESCO: Autoportrait triple — huile 143
ION ŢUCULESCO: Les grands crucifix en bois — huile 145
ION ŢUCULESCO: Le dernier tableau de l'artiste (peint le 27 avril 1962) — huile 146
ION ŢUCULESCO: Les regards des couleurs — huile .. 146
ION ŢUCULESCO: Testament plastique — huile 147
JUAN GRIS: Le petit déjeuner — huile 149
PABLO PICASSO: Maia, et sa poupée — huile 150
ROBERT DELAUNAY: Formes circulaires, soleil, tour, — huile 150
WASSILI KANDINSKY: Avec l'arc noir — huile 151
HENRI MATISSE: La leçon de piano — huile 151
WALTER GROPIUS: Bloc d'appartements dans le lotissement de Siemensstadt, dans le voisinage de Berlin (1930) 152
Les professeurs du Bauhaus, en 1925, sur le toit de la construction, destinée aux ateliers et aux chambres des étudiants. De gauche à droite: Joseph Albers, Hinnerik Scheper, Georg Munche, Ladislas Moholy-Nagy, Herbert Bayer, Yoost Schmidt, Walter Gropius, M. Breuer, W. Kandinsky, Paul Klee, L. Feininger, Gunte Stoelzl, O. Schlemmer 153
WALTER GROPIUS: Bauhaus Dessau — Le foyer des étudiants (1926) 154
WALTER GROPIUS: Bauhaus Dessau — Vue d'ensemble 154
WALTER GROPIUS: L'Usine Fagus-Werke d'Alfeld (1912) 155
WALTER GROPIUS: Maquette d'un bloc lamellaire d'appartements ayant la structure en acier (1930) .. 157
WALTER GROPIUS: Modèle de locomotive (1913) 158
WALTER GROPIUS: Projet pour un théâtre total (1926) 158
WALTER GROPIUS: Dispositif d'éclairage composé d'ampoules tubulaires suspendu sur des tubes d'aluminium (1923) 160
L'intérieur chez Sarah Bernhardt (vers l'année 1900) 160
M. BREUER: Chaise formée par des tubes métaliques — acier chromé avec tissus élastique noir 161
MIES VAN DER ROHE: Projet de gratte-ciel — acier et verre (1921) 161
PAUL KLEE: Eclair physionomique — aquarelle (1927) 162
Esquisses faites par Paul Klee à titre d'illustrations à ses lessons, sur la « forme » faites au Bauhaus 162
HANS ARP: Sculpture — pierre (1936) 163
W. DIECKMANN: Exemple des thèmes du cours préparatoire du Bauhaus ayant comme but l'observation et le développement de la sensibilité de l'étudiant par rapport aux qualités tactiles des matériaux 164
LASZLO MOHOLY-NAGY: Sculpture avec des formes perforées — verre plexi (1946) 164
PAUL KLEE: Et d'autres s'en iront bientôt — crayon (1934)
PAUL KLEE: En suspension (Sur le point de se lever) huile sur toile (1930) ....
Pilier en béton armé qui, par des cables, soutient le toit d'une usine de Mantua (architecte Pier Luigi Nervi) ....
ARCHITECTE N. VASILESCO: Le nouveau phare de Constanza ....
W. ROSSGER: Théière — zinc et ébène, intérieur argenté (1924) ....
TH. BOGLER: Quatre formes de théières, des même élèments, combinées différemment (1923). Cet ouvrage fut réalisé dans les atelier du « Bauhaus » ....
Ekkehard et Uta — pierre ....
Uta (détail) ....
L'intérieur du Dôme de Naumbourg. L'assemblage du groupe des statues avec Uta sur la muraille du Sud du Dôme ....
LUCAS CRANACH: Fragment de triptyque (Chapelle St. George — Dôme de Meissen) ....
La Madone avec le nourrisson — bois (Musée du Dôme de Meissen) ....
JAN I BRUEGHEL: Paysage avec des charrettes et des vaches — huile ....
JAN I BRUGHEL: Paysage avec des charrettes et une paysanne à cheval — huile ....
VLADIMIR DIMITROV-MAISTORA: Moissonneur — huile ....
KIRIL ŢONEV: Joueur de football — détail — huile ....
ILIA BEŞKOV: Et la Paix sur la terre ! — encre de Chine ....
TODOR PETROV: Paysage près de Lom — huile ....
STOIAN VENEV: Retour de la moisson — huile ....
HRISTO NEIKOV: Septembre 1923 — litographie ....
IVAN LAZAROV: Paysannes — pierre ....
IOAN MIREA: Silex — huile ....
IOAN MIREA: L'oiseau blessé — huile ....

MIREA: Oiseaux et pièges — huile 181
MIREA: Cloche — huile 181
IE: Danse de Transylvanie — plâtre 183
IE: Orphée au littoral — plâtre 183
A MANOLESCO: La Place de l'Union — eau forte acvatinta 183
ONIŢA: Maternité (II) — plâtre.................. 183
ONIŢA: Femmes larmoyantes — plâtre 185
IL LAURENTZIU: La petite fleur — bois 185
IL LAURENTZIU: Irinca — albâtre 185
CA RĂZVAN: Vue du parc du monastère — huile 185
CA RĂZVAN: Fleurs—huile 185
BECKMANN: Le transport du sphinx — huile.. 188
ERNST LUDWIG KIRCHNER: Nue de jeune fille derrière un rideau foncé — huile 189
EMIL NOLDE: Lis feu et délphiniums foncés — huile 189
NAUM GABO: Le monument Bijenkorf de Rotterdam 191
NAUM GABO: Construction linéaire dans l'espace nr. 2 plastique et nylon 191
DAVID ALFARO SIQUEIROS: Femmes en face de la montagne — huile 193
DAVID ALFARO SIQUEIROS: Arbre avec des figures — huile 193
JAN KULICH: Janosik — acier soudé (statue de trois métres, projet de monument) 194
Phasses de travail pendant l'opération de la soudure des différentes parties du monument, réalisé en plaque d'aluminium 195
MARGARETA STAHL: Pièces d'art décoratif réalisées en fibres végétales (ecorce de tilleul) et pierre de rivière 196
MARGARETA STAHL: Pièces d'art décoratif, réalisées en pierre de rivière 196

Planches en couleurs

ION PACEA: Paysage industriel — huile
ION ŢUCULESCO: Yeux noirs dans un océan orange — huile
ION ŢUCULESCO: L'entrée à l'enfer — huile

Couverture I: ION ŢUCULESCO: Femmes qui moissonnent — huile ● *Couverture IV:* IULIA ONIŢA: Portrait

ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

ИЯ ЛЭЗЭРЕСКУ. Сервиз. Многоцветная глазурная керамика 126
I ВЛАСИУ. Любовь. Дерево................ 128
ЧЕНЦИУ ГРИГОРЕСКУ. Натюрморт. Масло 129
ЛЬ ЛУКАЧ-БЭИАШ. Море и чайка. Ксилогравюра 130
ДЖИЛ АЛЬМЭШАНУ. Николае Бэлческу и дубильщики. Масло 130
ДА НИЦЕСКУ. Желтая занавеска. Масло.... 131
РГЕ ЯКОБ. Буря на Дунае. Масло............ 132
ХАЙ ХОРЯ. Композиционный портрет. Масло 133
ЯНА МИКОДИН. Солнце. Литография........ 133
РЕЛ ЧУПЕ. Террасы. Масло................. 134
СИЛЕ ЧЕЛМАРЕ. На всех меридианах......... 135
АПОСТУ. Композиция. Камень................ 136
Н ЦУКУЛЕСКУ. Море. Масло................ 137
Н ЧУКУЛЕСКУ. Интериёр 139
Н ЦУКУЛЕСКУ. Хоровод в Чернике. Масло.. 140
Н ЦУКУЛЕСКУ. Автопортрет. Масло........ 140
Н ЦУКУЛЕСКУ. Экипаж. Масло............ 141
Н ЦУКУЛЕСКУ. Летающие бабочки. Масло.. 142
Н ЦУКУЛЕСКУ. Заход солнце. Масло........ 142
Н ЦУКУЛЕСКУ. Павлины взглядов. Масло.. 143
Н ЦУКУЛЕСКУ. Тройной автопортрет. Масло 143
Н ЦУКУЛЕСКУ. Придорожные кресты. Масло 145
Н ЦУКУЛЕСКУ. Последняя картина художника (писанная 27 апреля 1962 г.). Масло...... 146
Н ЦУКУЛЕСКУ. Взгляды. красок. Масло.... 146
Н ЦУКУЛЕСКУ. Художественное завещание. Масло 147
ХУАН ГРИС. Завтрак. Масло 149
ПАБЛО ПИКАССО. Мая и ее кукла. Масло...... 150
РОБЕР ДЕЛОНЭ. Круглые формы, солнце, башня. Масло 150
ВАСИЛЕ КАНДИНСКИ. С черным луком. Масло
АНРИ МАТИСС. Урок музыки. Масло.......... 151
ВАЛЬТЕР ГРОПИУС. Многоквартирный дом в Сименсштад... олиз Берлина (1930) 152
Профессора «Баухауса» в 1925 году на крыше здания, предназначенного для ателье и студенческого общежития. Слева направо: Иозеф Альберс, Хиннерик Шепер, Георг Мунхе, Ладислас Мохоли-Надь, Герберт Байер, Йоост Шмидт, Вальтер Гропиус, М. Бреуер, В Кандински, Паул Клее, Л. Файнингер, Гунте Штельцль, О. Шммелер........................ 153
ВАЛЬТЕР ГРОПИУС. Баухаус Дессау. Студенческое общежитие (1926)...................... 154
ВАЛЬТЕР ГРОПИУС. Баухаус Дессау. Общий вид 154
ВАЛЬТЕР ГРОПИУС. Завод « Фагус Верке» в Альфелде (1912) 155
ВАЛЬТЕР ГРОПИУС. Макет многоквартирного дома из сборных деталей и стальной арматуры (1930) 157
ВАЛЬТЕР ГРОПИУС. Модель паровоза (1913).... 158
ВАЛЬТЕР ГРОПИУС. Проект тотального театра (1926) 158
ВАЛЬТЕР ГРОПИУС. Осветительный прибор, состоящий из трубчатых ламп, подвешенных на алюминиевых трубках (1923).............. 160
Интерьер Сарры Бернард (около 1900 г.)........ 160
М. БРЕУЕР. Стул из металлических трубок. Хромированая сталь с эластичной черной тканью .. 161
МИС ВАН ДЕР РОЭ. Проект небоскреба. Сталь и стекло (1921)............................ 161
ПАУЛ КЛЕЕ. Молния. Акварель (1927) 162
Эскизы, сделаннын Паулем Клее в качестве иллюстрауий для его лекций относительно «формы», прочитанных в Баухаусе 162
ГАНС АРП. Скульптура. Камень (1936).......... 163
В. ДИКМАНН. Примеры из тем подготовительного курса, прочитанного в Баухаусе с целью наблюдения и развития степени реагирования студентов на осязательные свойства материалов. 164
ЛАСЛО МОХОЛИ-НАДЬ. Скульптура с перфорированными формами. Плексиглас (1946).... 164
ПАУЛ КЛЕЕ. И другие последуют вскоре. Карандаш (1934) 165
ПАУЛ КЛЕЕ. В подвешенном состоянии (к моменту подъема). Масло по холсту (1930). 165
Железобетонный столб, поддерживающий на кабелях крышу завода в Мантуе (арх. пьер луиджи нерви) 166
Арх. Н. ВАСИЛЕСКУ. Новый Констанцский маяк 167
В. РОССГЕР. Чайник. Цинк и черное дерево, внутренность посеребрена (1924)................ 168
Т. БОГЛЕР. Четыре формы чайников из тех же самых, но различно скомбинированных элементов (1923). Работа, сделанная в мастерских Баухауса 168

Эккехард и Ута. Камень 170
Ута. (Деталь) 170
Внутренность собора в Наумбурге. Скульптурная группа с Утой на южной стене собора....... 171
ЛУКАС КРАНАХ. Фрагмент триптиха. Масло (часовня св. Георгия, собор в Майссене)........ 172
Дева с младенцем. Дерево. (Музей собора в Майссене).. 173
ЯН I БРЕИГЕЛЬ. Пейзаж с повозками у коровами Маско 175
ЯН I БРЕЙГЕЛЬ. Пейзаж с повозками и крестьянкой верхом. Масло.......................... 176
ВЛАДИМИР ДИМИТРОВ-МАЙСТОРА. Жнец. Масло (деталь) 177
КИРИЛ ЦОНЕВ. Футболист. Масло 177
ИЛИЯ БЕШКОВ. И на земле мир! Тушь 178
ТОДОР ПЕТРОВ. Пейзаж местности около Лома. Масло 178
СТОЯН ВЕНЕВ. Возвращение с жатвы. Масло.. 179
ХРИСТО НЕЙКОВ. Сентябрь 1923 г. Литография 180
ИВАН ЛАЗАРОВ. Крестьянки. Масло.......... 180
ИОН МИРЯ. Кремний. Масло.................. 181
ИОН МИРЯ. Раненая птица Масло 181
ИОН МИРЯ. Птица и силки. Масло............ 181
ИОН МИРЯ. Колокол. Масло.................. 181
И. ТЕНЕ. Трансильванский танец. Гипс........ 183
И. ТЕНЕ. Орфей на берегу. Гипс................ 183
МАРИЯ МАНОЛЕСКУ. Площадь Унирий. Офотр и акватинта 183
ЮЛИЯ ОНИЦЭ. Материнство (II). Тонированный гипс 183
ЮЛИЯ ОНИЦЭ. Плакальщица. Гипс 185
МИХАИЛ ЛАУРЕНЦИУ. Цветок. Дерево........ 185
МИХАИЛ ЛАУРЕНЦИУ. Иринка. Алебарст...... 185
СТОЙКА РЭЗВАН. Вид монастырского парка. Масло 185
СТОИКА РЭЗВАН. Цбеты — Масло 185
МАКС БЕКМАНН. Перевозка сфинкса. Масло.... 188
ЭРНСТ ЛЮДВИГ КИРХНЕР. Обнаженная девушка за драпировкой. Масло...................... 189
ЭМИЛЬ НОЛЬДЕ. Огненные лилии и темные шпорники. Масло 189
НАУМ ГАБО. Памятник Биженкорф в Роттердаме.. 191
НАУМ ГАБО. Линейная конструкция в пространстве № 2. Пластмасса и найлон.................... 191
ДАВИД АЛЬФАРО СИКЕИРОС. Женщины н фоне гор. Масло.... ....
ДАВИД АЛЬФАРО СИКЕИРОС. Дерево с фигурами. Масло ....
ЯН КУЛИЧ Яношик. Сваренная сталь (трехметровая статуя, проект памятника). ....
Стадия работ во время сварки различных частей памятника из алюминиевых плит............
МАРГАРЕТА ШТАЛЬ. Предметы декоративного искусства из растительного волокна (липовая кора) и гальки..
МАРГАРЕТА ШТАЛЬ. Предметы декоративного искусства из гальки..........................

ЦВЕТНЫЕ ВСТАВКИ

ИОН ПАЧА. Индустриальный пейзаж. Масло
ИОН ЦУКУЛЕСКУ. Черные глаза на оранжевом океане. Масло
ИОН ЦУКУЛЕСКУ. Вход в ад. Масло

На I странице обложки: ИОН ЦУКУЛЕСКУ. Жницы. Масло ● *На IV странице обложки:* ЮЛИЯ ОНИЦЭ. Портрет

Redacţia revistei: Bucureşti, Constantin Mille 5—7—9, telefon 13.75.61. *Abonamente:* Lei 102 pe 6 luni — lei 204 pe 12 luni
Întreprinderea Poligrafică «Arta Grafică», Calea Şerban Vodă 133—135, Bucureşti

ERATĂ

Legenda exactă a imaginii rep
în nr. 2/1965, pag. 111 (sus)
ANTONI CLAVÉ: Pipa Piscator

СОДЕРЖАНИЕ

Дискуссия: ХУДОЖНИК И ПУБЛИКА

- ИОСИФ БЕНЕ 127
- РАДУ СТОЙКИЦЭ 128
- АНКА АРГИР 131
- ЕЛЕНА АНДРЕЕСКУ 134
- ХОРИЯ БРАТУ 136
- РАДУ БОГДАН. Значение творчества Иона Цукулеску 137
- ИОН ФРУНЗЕТИ. Художественные настроения XX века 148
- Архитектор МАРЧЕЛ МЕЛИКСОН. Течения, тенденций и выдающиеся лучности в современной архитектуре (I) 152
- ИВОНН ХАСАН. Некоторые стороны деятельности Института Баухаус 160

ШТ. СЕВАСТРЕ. Заметки из путешествия (Германская Демократическая Республика) 170

Музеи

- ТЕОДОР ИОНЕСКУ. Два пейзажа Брейгеля по прозвищу Бархатного в Музее Брукенталя 174

Панно

- ГЕОРГЕ ДИНУ. Болгарская выставка изобразительных искусств 177
- Н. АРДЖИНТЕСКУ-АМЗА. Ион Миря 181
- ЮЛИАН СЫРБУ. И. Тене 182
- ПИА ЧОКУЛЕСКУ. Мария Манолеску 183
- ОЛЬГА БУШНЯГ. Юлия Оницэ 184
- ХОРИЯ ХОРШИА. Михаил Лауренциу. Стойка Рэзван 184

Точки зрения

- ТЕОДОР ДАН. Значение образования в формировании художника комплексного профиля 186

Меридианы

- Выдержки из художественных журналов 188

Заметки

- ПАУЛ ПЕТРЕСКУ. Галька, липовая кора, декоративное искусство 196

Хроника 209

40 541

Lei 30